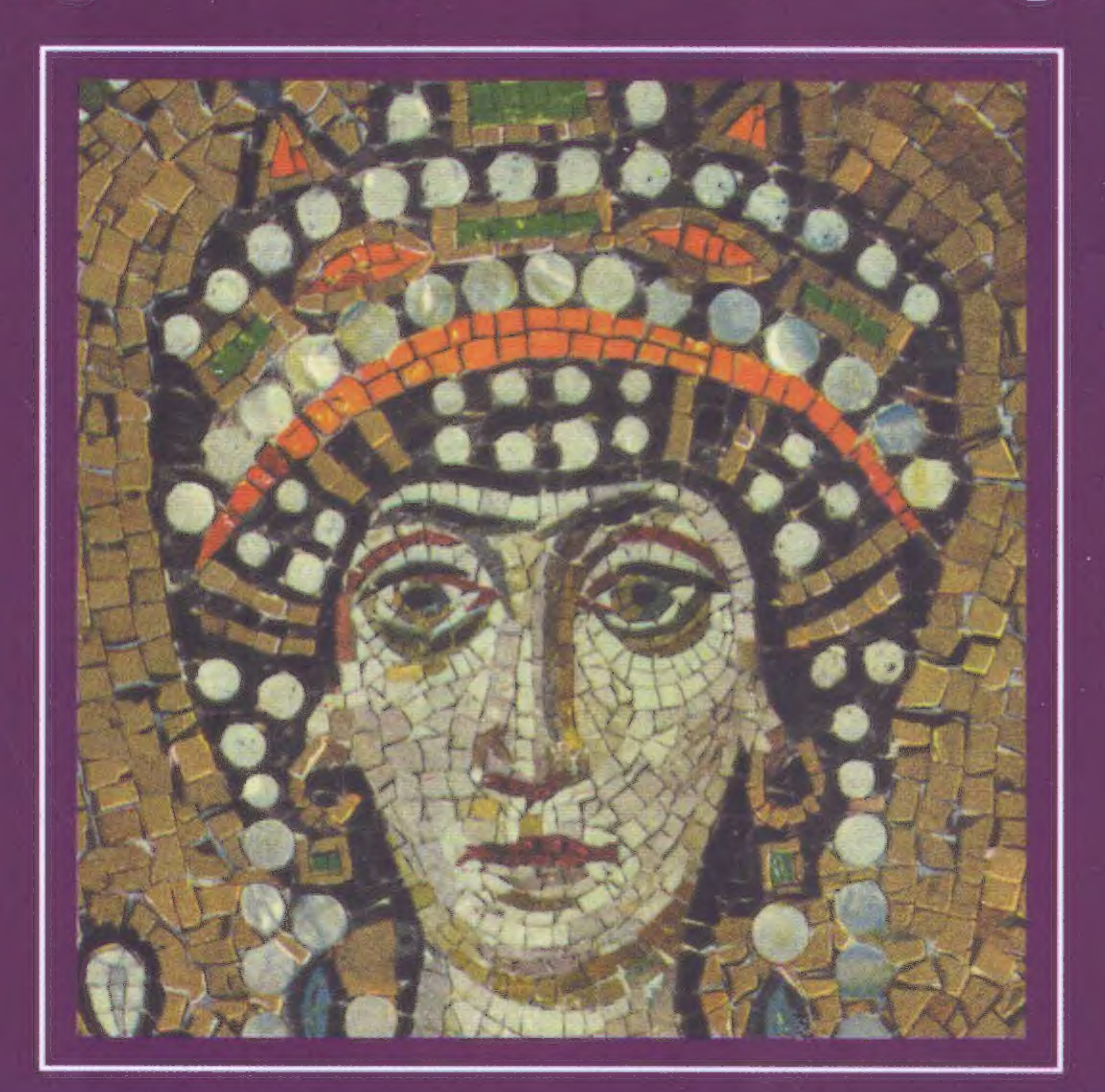


موسوعة تاريخ الفن / العين تسمع والأذن ترى



دراسة : د. ثروت عكاشة / الجزء الحادى عشر



الهيئة المصرية العامة للكتاب
كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة - تليفون: ٢٥٧٧٥٠٠٠ - ٢٥٧٧٥٢٢٨ - فاكس - ت: ٢٥٧٦٥٠٥٨ (+٢٠٢)
www.egyptianbook.org.eg Info@egyptianbook.org.eg

الجزء الحادي عشر

الفن البيزنطي

دراسة

د. ثروت عكاشة



الدُّكتور ثروت عكاشة

وُلِد بالقاهرة عام ١٩٢١ ، وتخرّج في الكليّة الحربيّة عام ١٩٣٩ ، ثمّ في كليّة أركان الحرب عام ١٩٤٨ . ونال الجائزة الأولى في مُسابقة القوّات المُسلّحة (١٩٥٠) ، ثمّ حصل على دبلوم الصّحافة من كليّة الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) عام ١٩٥١ ، ونال درجة الدُّكتوراه في الأدب من جامعة السّوربون بباريس (١٩٦٠) . وشارك في حرب فلسطين (١٩٤٨) وفي ثورة يوليه (١٩٥٢) .

عُيّن رئيسًا لتحرير مجلّة التّحرير (٥٢-١٩٥٣) ، ثمّ مُلحقًا عسكريًّا بالسّفارة المصريّة ببرن ثمّ باريس ومدريد (٥٣-١٩٥٦) ، ثمّ سفيرًا لمصر في روما (٥٧-١٩٥٨) ، ثمّ وزيرًا للثّقافة (٥٨-١٩٦٢) ، ثمّ رئيسًا للمجلس الأعلى للفنون والآداب . وشغل منصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهليّ المصريّ (٦٢-١٩٦٦) ، ثمّ منصب نائب رئيس الوزراء ووزير الثّقافة (٦٦-١٩٧٠) . ثمّ عُيّن مُساعدًا لرئيس الجمهوريّة للشّئون الثّقافيّة (٧٠-١٩٧٢) ، وعمل أستاذًا زائرًا بالكوليج دي فرانس بباريس لمادّة تاريخ الفنّ (١٩٧٣) ، ثمّ انتُخب زميلاً مُراسلاً بالأكاديميّة البريطانيّة الملكيّة (١٩٧٥) .

كان عُضوًا بالمجلس التّنفيذيّ لمُنظّمة اليونسكو (٦٢-١٩٧٠) ، كما عمل نائبًا لرئيس اللّجنة الدّوليّة لإنقاذ فينيسيا وآثارها (٦٩-١٩٧٨) .

* رئيس اللّجنة الثّقافيّة الاستشاريّة لمعهد العالم العربيّ بباريس (٩٠-١٩٩٣) .

* **إنجازاته** :

إنقاذ معابد النوبة وآثارها وعلى رأسها معبدَيْ أبي سمبل ، كما أنشأ معاهدَ : الباليه ، والكونسرفتوار ، والسّينما، والفنونِ المسرحيّة ، والنّقدِ الفنّي الذي انتهى إلى أكاديميّة الفنون . كما أنشأ قصورَ الثّقافةِ في أنحاءِ مصرَ ، وأعادَ تكوينَ أوركسترِ القاهرة السّيمفونيّ ، وأقامَ قاعةَ سيّد درويش للاستماعِ الموسيقيّ ، وأنشأ فريقَ باليه أوبرا القاهرة وفريقَ أوبرا القاهرة ، كما أنشأ عروضَ الصّوتِ والضّوءِ بالأهرام والقلعةِ والكرنكِ ، وأوفدَ معارضَ الآثارِ المصريّة في الخارج لأوّل مرّةٍ بأوربّا واليابان والولايات المتّحدة ، كذلك أنشأ مُتحفَ مراكبِ الشّمس ، ومُتحفَ المثّال محمود مختار، ودارَ النّسجيّاتِ المرسّمة ، ودارَ الكتبِ القوميّة بكورنيش النّيل ، وأقامَ العيدَ الألفيّ لمدينةِ القاهرة طوالَ عام ١٩٦٩ .

* **مؤلفاته** :

له أكثرُ من خمسينَ كتابًا ، ما بينَ مُؤلَّفٍ ومُترجَم ومُحقَّق، من أهمّها :

- موسوعةُ تاريخ الفنّ : العينُ تسمعُ والأذنُ ترى (١٩ مُجلّدًا) .
- ترجمةُ أعمالِ الشّاعر أوفيد (مَسْخُ الكائناتِ وفنُّ الهوى) ، وأعمالِ جبرانَ خليل جبرانَ ، وتحقيقُ كتابِ المعارفِ لابن قُتيْبةَ .
- « مُذكّراتي في السّياسةِ والثّقافة » .
- المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية بالإضافة إلى مُؤلفاتٍ بالإنجليزيّة والفرنسيّة .

* **من الأوسمة والميداليّات والجوائز** :

- وسامُ الفنونِ والآدابِ الفرنسيُّ (١٩٦٤) .
- وسامُ اللجيون دونّير (وسامُ جوقةِ الشّرف) الفرنسيُّ بدرجةِ كوماندور (١٩٦٨) .
- الميداليّةُ الفضّيّةُ لليونسكو ، تقديرًا لجهودِهِ من أجلِ إنقاذِ معابدِ فيلَةَ وآثارِ النّوبة .
- الميدالية الذهبية لليونسكو ، تقديرًا لجهوده من أجل إنقاذ معابد فيلة وآثار النوبة .
- جائزةُ الدّولةِ التّقديريّةُ في الفنونِ (مصر) عام ١٩٨٨ .

يجول بنا الدكتور ثروت عكاشة خلال هذه الموسوعة فى مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة، بادئًا بفن سكان الكهوف فى العصر الحجرى القديم وختمتا بفنون القرن الثامن عشر . وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت إلى يومنا هذا على الترتيب والتوالى : الفن المصرى ، فن العراق [سومر وبابل وأشور] ، الفن الفارسى ، الفن الإغريقى ، الفن الرومانى ، الفن البيزنطى ، فن العصور الوسطى ، الفن الإسلامى ، فن عصر النهضة الأوروبى [الرينيسانس] وفن القرن السابع عشر [الباروك] ، وفن القرن الثامن عشر [الروكوكو] .

وتجمع أجزاء هذه الموسوعة إلى الحديث عن الأساليب الفنية فى تسلسلها واتساقها الرسوم واللوحات المصورة التى تسجل النماذج المختلفة التى اختارها صاحب هذه الدراسة لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير. وجميع ما فى هذه الأجزاء من صور ورسوم لم يكتف المؤلف فيها بما كُتب عنها مُصْدِرًا بذلك عن أحاسيس غيره فحسب فيكون معبّرًا كما عبّروا ، لكنه عنى نفسه فزار معظم المتاحف والمراسم والمعارض والمساجد والمعابد والكنائس والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا ، يقوده إلى تلك الزيارات حرص منه على أن يسجل عن رؤية ومعاينة فيكون صاحب رأى كما كان من سبقوه أصحاب رأى، قد يختلف معهم وقد يتفق . فما جاء عن اتفاق ليس مردّه إلى أن المؤلف ناقل و إنما هو اتفاق فى المشاهدة واتفاق فى الحكم ، وما جاء مخالفًا فهو رأى المؤلف الذى خالف به آراء من سبقوه . كذلك خصّ الموسيقى بكتاب مستقل يتسع لما يحتاج إليه هذا الفن الجليل من تفصيل وتطويل تصحبه مجموعة من الشرائط التى تحمل تسجيلات موسيقية منذ عهد الإغريق إلى اليوم .

وتتناول هذه الدراسة فنون النحت والتصوير والعمارة موصولة ببيئتها التى عنها أخذت ومنها استنبطت . وهذا العرض الصادق الأمين نقرؤه فى عبارة طليّة مشوقة ، تطالعك بين فقراتها لوحات مصورة ، تنطق نطق العبارات ويجد فيها القارئ بيانًا وافيًا .

وتضم الموسوعة إلى هذا زادًا من مصطلحات فنية وجدت سبيلها إلى العربية على يد المؤلف فى النحت والتصوير والزخرفة والنقش والعمارة والموسيقى والدراما . ولقد حرص المؤلف على الرغم من تناوله موضوعات من العمق بمكان ألا يضفى عليها سمة التخصص ، بل كان حريصًا على أن يكون قريبًا ما أمكنه ذلك من جمهرة القراء ، فهذه أول موسوعة فى الفن يقدمها المؤلف للناس كافة بعد أن كان مثلها لا يقدم إلا للخاصة منهم ، وبهذا أثبت لهذه الفنون أصالتها ، وعرّف بخصائصها ، وأرسى لها أسسها التى قامت عليها ، وأحصى لها مميزاتها التى برزت بها ، وتحدّث عن فلسفتها التى أوحت بها وجلّتها لنا فنًا .

الناشر


ISBN# 9789774481680
6 221149 027268
١٠٠ جنيه

موسوعة تاريخ الفن
العين تسمع
والأذن ترى



الجزء الحادي عشر

الفن البيزنطي

دراسة

د. ثروت عكاشة

الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد



الطبعة الثانية ٢٠١٣

إهـــداء

إلى ابنتى الغالية نورا

عطاءً بلا حدود ، وحنانٌ دافق ، وبرٌّ وإيثار .

عكاشة، ثروت محمود،
موسوعة تاريخ الفن / دراسة ثروت عكاشة.ــ
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٣.
مج ١١/ ٢٧سم.ــ (العين تسمع والأذن ترى)
المحتويات: الفن البيزنطى
تدمك ٠ ـ ١٦٨ ـ ٤٤٨ ـ ٩٧٧ ـ ٩٧٨
١ ـ الفن ـ تاريخ.
١ ـ الفن ـ البيزنطى.
أ) العنوان
رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٨٦ / ٢٠١٣
I.S.B.N.978-977-448-168-0

صورة الغلاف

وجه الامبراطورة تيودورا. فسيفساء. تفصيل من لوحة الامبراطورة ووصيفاتها

الغلاف والإشراف الفنى: حلمى التونى
الإخراج الفنى: سعيد المسيرى

الفصل الأول

خلفية تاريخية

لم يعرض عصر النهضة الأوربية لتاريخ شرق أوربا إلاّ ما كان يتّصل بالمنجزات الفنية الكلاسيكية اليونانية ، ولم تبدأ العناية بالتاريخ البيزنطى إلا مع القرن السابع عشر على عهد لريس الرابع عشر . ثم إذا ما كان القرن الثامن عشر كانت النظرة إليه نظرة تهوين من شأنه عن جهل بحقيقة هذا العهد حين ظهر كتاب شارل لُوبُو(1) المُعَنْوَن « تاريخ الامبراطورية اللاحقة » ، وكانت تسمية الدولة البيزنطية بالامبراطورية اللاحقة توحى باضمحلال الدولة وكأنها عهد تعس جاء فى إثر أمجاد قياصرة روما العظام ، أو كأنها دولة غير شرعية وُلدت سفاحا وتجرّ فى أذيالها العار على من كانوا لفترة مديدة سادة العالم ، ثم سرد مملّ للحروب والمؤامرات ، وعرض للفتن التى كانت تُحاك فى البلاط ، ثم ذلك التشاحن بين رجال الدين فضلا عن دسائس الأغوات وهو ما يُظن معه أن تاريخ بيزنطة لم ينطو على غير هذا ، مما حدا بڤولتير أن يقول عبارته المأثورة : إن تاريخ بيزنطة لم يكن غير سِيَر لقُطاع طرق يجرون وراء لذّاتهم وشهواتهم فكان جزاؤ هم التنكيل الذى أوقع بهم فى الميادين العامة » . ويمضى ڤولتير فى حديثه عن هذا العهد فيقول : « ألا ما أبشع هذا التاريخ وأكثره إثارة للاشمئزاز » ، فقد رأى تاريخ بيزنطة منفرا كريها على حين ساقه لُوبُو هذا السّوق المملّ مما جعل قراء التاريخ وقتذاك يصدفون عن قراءة كل ما يتصل ببيزنطه . وانطوت بهذا كل المآثر التى كانت لبعض الأباطرة العظام أثناء ذلك العهد أمثال هرقل وبازيل المقدونى ونيقوفوروس [صاحب لواء النصر] فوكاس ، وبازيل جلاّد البلغار ، وأباطرة أسرتى كومنينوس وپاليولوجوس . وجاء فى إثر لوبو وڤولتير بعشرين عاما المؤرخ الإنجليزى المشهور إدوارد جيبون فطالعنا بكتابه المعروف « اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها » الذى عدّ فيه تاريخ بيزنطة قصة مملّة رتيبة مليئة بالمآسى والانحطاط ، إذ لم يشر هذا التاريخ فى رأيه إلى أنه كان ثمة نبوغ فردى يُعلى من شأن الإنسان أو يسهم بنصيب ما فى إسعاد البشرية ، وكذا كان يرى أن حقبة بيزنطة المسيحية التى أرّخ لها هى النهاية للحضارة الكلاسيكية التى كانت

تستهويه ، كما كانت بداية لاضمحلال الامبراطورية الرومانية وسقوطها . ثم نراه فى ختام كتابه هذا يعقب فيقول : « والآن قد نفضتُ يدى من الحديث عن انتصار الهمجية والعقيدة الدينية » !

وهذا الذى ذهب إليه المؤلف ومن على دربه ليس بالشىء الذى يقدره قدره مؤرخو عصرنا الحالى ولا يلقون إليه بالا ، فكم تحفل الدراسات الأكاديمية اليوم بتاريخ بيزنطة وحضارتها ، كما أنه ثمة معاهد اليوم [مثل معهد دومبارتون أوكس بواشنطن] فرغ علماؤها لجمع كل ما يتصل بتاريخ بيزنطة وحضارتها وتصنيفه وتقييمه ، وكانت لهم كلمتهم الأخيرة فى هذا الموضوع ، ولم يعد المجتمع البيزنطى ـ كما وصفه البعض ـ مجتمع شهوات وملاذ وملاه دَنيّة ـ على نحو ما ذهب إلى هذا بعض المؤرخين ـ أو مجتمع لا يثور إلا لاثنتين ، أولا هما ما يجرى فى مضمار السباق من سبق وتخلّف وما ينتج عن هذا من هيج وبلبلة وفتنة ، وثانيتهما ما يثار من جدل حول معميّات لاهوتية يطالعه بها النسّاك المتزمتون .

ولقد أصبح ما عثر عليه مؤرخو هذا العصر عن حياة بيزنطه من إنجازات أدبية وفنية وسياسية ودبلوماسية وحربية محط الإعجاب والتقدير ، وإذا نحن نرى الفيلسوف المعاصر ألفرد نورث هويتهد يقول إن حضارة بيزنطة تفوق حضارة روما الكلاسيكية . كما يذهب بعض المؤرخين المعاصرين إلى أن ما وفّرته بيزنطة من فرص حضارية للإنسان يُربى على ما وفّرته روما فى عهد أوغسطس فيما يسمى « بالسلام الأوغسطى » . وبتلك الجهود العصرية المبذولة للكشف عن الحياة البيزنطة الحقة أصبح ماذهب إليه جيبون وغيره لا يُعتد به ، وغدا الأمر يمثل « نهضة بيزنطة وارتقاءها » لا كما يقول جيبون « اضمحلال روما وسقوطها » .

حتى إذا ما كان القرن التاسع عشر وفّى الدولة البيزنطية حقّها ، فإذا نحن نرى جورج فِنْلاى (١٨٦٤) يحيى الدراسة العلمية لبيزنطة ناظراً إليها على أنها دولة يونانية لُحْمة وسُدَى . وجاء فى إثره المؤرخ الروسى ڤاسيليف فإذا هو يُعنى بالعلاقات بين بيزنطة والعرب . ثم كان المؤرخ البريطانى بيورى الذى اعتبر الامبراطورية الرومانية القديمة قد امتدت إلى سقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣ . ثم كان فى فرنسا من أرّخوا لهذا العهد وجاء على رأسهم أدولف رامبو ثم شارل ديل الذى أوْلى الفنون البيزنطية عناية خاصة إلى جوار دراسته المحيطة بمختلف نواحى الحضارة البيزنطية . وتتابعت مؤلفات المؤرخين اليونان والروس والصِّرب والكروات تفسّر أحداث التاريخ البيزنطى وتجلو ما فيه من آثار فنية استملاءً من أحاسيسهم القومية ، يُساندهم فى مسعاهم ما أخذوه من حوليّات الكتّاب البيزنطيين ، صارفين عنايتهم إلى منابع الحضارة فى أوربا الشرقية لإثبات أن الشعوب المسيحية المنتشرة من بحر البلطيق شمالا إلى بحر إيجه جنوبا كانت لها عراقتها . وكذا كشفت تلك المؤلفات عن أثر العرب والأرمن خلال تلك القرون الغامضة فى حضارة شعوب القوقاز والعراق وسوريا ، كما كشفت عما يُستخدم من آلات للحرب وعن المناهج الدبلوماسية وعن الحضارة البيزنطية بشتى مظاهرها التى كان يُظن أنه لا وجود لها فى ظل ما ساد من شقاق عقائدى ومن مؤامرات كان يحيكها القصر بحريمه وخصيانه مما أثبت أن تلك الحضارة البيزنطية كانت عاملا من العواملْ ذات الأثر فى التاريخ العالمى ، ومصدر إشعاع عمّ حتى الشعوب المتبربرة إلى أن انتهى إلى نوفوجورود وكييف فى روسيا وإلى قراصنة البحر الأدرياتى ، كما شمل دويلات القوقاز التى لا حدود لها معيَّنة ، وكذا العراق والأردن والحبشة . وهكذا كانت هذه الامبراطورية اليونانية التى واصلت مسيرة الامبراطورية الرومانية هى الدِّرع الذى حَمَى أوربا من هجمات الشرق . وبهذا الأمن الذى كفله لها هذا الدِّرع استطاعت أوربا أن يعود إليها هدوءها وطمأنينتها فتنصرف إلى تنظيم شئونها الداخلية وتمضى فى مضمار الحضارة . فما أكثر ما كان لهذه الامبراطورية من غزوات ، وما أكثر ما كان لها من حصون وجيوش

معها معدّاتها من قاذفات نفط وغيرها كان لها الفضل فى أن تصدّ عن الغرب غزوات مدمّرة . لقد كانت هى وحدها دون غيرها من دول أوربا السدّ المنيع ضد غارات المُغيرين عبر الحدود الأسيوية ، فلم يكن يمضى قرن من القرون دون أن تكون للشعوب المجاورة نزاعات تجرّ بيزنطة إلى القتال ، من قبائل الهون فى القرن الخامس ، والصقالبة فى القرن السادس ، والفرس والآفار والعرب فى القرن السابع ، والبلغار والروس والمجريين فى القرن الثامن حتى العاشر ، والكومان[٢] والپتشنج[٣] والأتراك السلاجقة فى القرن الحادى عشر ، والأتراك العثمانيين فى القرن الرابع عشر . فكان هؤلاء جميعا فى غاراتهم التى يغيرونها يتجاوزون الحدود ويُنْقصون من رقعة الامبراطورية ويضعونها فى الحين بعد الحين فى وضع جديد .

ومما يؤسف له أن كُتّاب الحوليّات البيزنطيين لم يستوعبوا هذه المعارك استيعابا كاملا بل اجتزءوا بذكر نصر هنا وهزيمة هناك فى السنة بعد السنة خلال قرون عشرة ، وأعماهم ما يجرى مع الأيام من تفاصيل دقيقة دون أن يعرضوا للصورة العامة ، ولم يفطنوا للمهمّة الجليلة التى اضطلعت بها دولتهم التى كانت أشبه ما تكون بدَيْدَبان أوربا القائم على حراسة المراكز الأمامية للمسيحية . فكم من مرّات اخترق البرابرة الحدود حتى بلغوا أسوار العاصمة ، وكم من مرّات نصب البدو المناوشون خيامهم فى ضواحى مدينة بيزنطة بين الدور الأنيقة والأديرة الحصينة ، وكم من مرّات غشّى وهج الحرائق قباب الكنائس الذهبية واهتزّت المبانى والقصور بفعل المنجنيقات التى كانت تدكّ الأسوار . ففى الوقت الذى كانت فيه أوربا لا تزال ترزح تحت أعباء الهمجية ومُدُنها تُشَيَّد باللّبِن بين فرجات الأدغال ، وكانت الفوضى تُخيّم على فرنسا حين كان أبناؤها فى قتال دائم لا يخلو منه حصن ، كانت بيزنطة تزخر بالفنانين والأدباء ، يَسُوسُ أمرها الحكماء والعلماء وهُداة الدين ، وتشيع فيها حياة اللهو والمرح فثمة مسارح وميادين للسباق ، فكانت الحياة فيها على جانب من الترف والرفاهية ، والناس يبدون فى أبهى حُلَل وأجمل زينة وقد فرغوا لألوان من الهوى والحب والغرام . وعلى الرغم من هذا كله كانت الجيوش تنبعث منها لقتال الصقالبة على الرغم من استخدامهم السهام المسمومة ، ولمحاربة الروس على الرغم من أنهم كانوا لاينون فى صَلْب من يأسرون ، ولصدّ غارات الأتراك الذين كانوا يضعون من يأسرون على الخوازيق ، لم يثنهم هذا كله عن أن يشنّوها حربا ضارية على هؤلاء وغيرهم . وقد بلغت بيزنطة من القوة مبلغا كبيرا حتى إنها استطاعت ترويض غالبيها ولو لُمدةٍ قصيرة ، إذ كانوا إذا ما غلبهم على بلادهم غالب سرعان ما يحتوونه ويطبعونه بطابعهم ويُضْفون عليه من حضارتهم ومدنيّتهم . . . ثم يضيفون هذا إلى انتصاراتهم . أما الشعوب التى لا تلين للحضارة – كما هو الحال مع الشعوب التى تنزل السهوب والبرارى من الآفار والكومان والپتشنج – فلم يعبأوا بهم وتركوهم للأيام تعفّى آثارهم . ونراهم قد جعلوا من الأهالى الصِّرب والبلغار والكروات والروس شعوبا أوربية ولقّنوهم النظم التى يجب أن ينتهجوها ، كما أذاعوا فيهم المسيحية التى بشّر بها مبشّرون من أمثال كيرلس وميثوديوس ، وأعاروهم قوانينهم المدنيّة التى كانت لا تنى عن أن تضيف إليها على مرّ السنين منذ عهد جوستنيان حتى عهد بازيل المقدونى . وكذا نقلوا إليهم فن العمارة الذى كان لهم فإذا نماذجه تعمّ أنحاء أوربا من جنوب فرنسا إلى راڤينا ، ومن البندقية إلى كييڤ ونوڤجورود [المدينة الجديدة] ، ونشروا آدابهم التى نلمس أثرها فى آداب البلغار فى مراحلها الأولى وفى بواكير حوليّات الروس ، وعلّموا زعماء القبائل البرابرة كيف يكونون ملوكا وكيف يتوّجون رءوسهم بالتيجان وكيف يتربّعون فوق العروش وكيف يلتزمون بالشرائع ويوفون بالمعاهدات التى تكون بين الأمم ، وكيف يشجّعون الصناعات ، وكيف تكون تجارتهم فى غير الرقّ ولا فى نهب القوافل . وهكذا نرى أن شعوب شرق أوربا تدين فى الحق لبيزنطة بكل شىء حتى بحروف الكتابة ، فلقد أخذ القوط عنها أبجدية الأسقف أولفيلاس الذى ترجم الكتاب المقدس إلى القوطية خلال القرن الرابع ، وأخذ عنها الصّرب والروس أبجدية القديس كيرلس . كذلك نرى أن أوربا

تدين لبيزنطة بكل ما سجّلته من تاريخ أسلافهم ، ولن نجد ما يكشف لنا عن هذا التاريخ إلا ما دوّنته بيزنطة عن مغامرات شعوبها حتى ما كان منها حربا على بيزنطة نفسها . ولم يسلم من تلك الدينونة لبيزنطة حتى شعوب غرب أوربا ، فعلى حين كان رجالهم فى شغل شاغل بالحروب وما تجرّ من دمار ، وكان رهبانهم لا همّ لهم إلا طمس كل ما هو مدوّن على رقّ الغزال ليثبتوا بدله ما لهم من عظات ، كانت بيزنطة تحفل بنسخ المخطوطات سواء كانت للمؤلفين الوثنيين من اليونان والرومان أم لآباء الكنيسة الأول ثم شرحها والتعليق عليها وتصنيفها . وفى الحق إن الحضارة الأوربية ما كان يمكن لها أن تبلغ ما بلغته إلاّ بعد أن توفّر لها الاتصال مرّتين بالحضارة الإغريقية التى فجرّت فيها نهضتين : الأولى بعد الحروب الصليبية ، والثانية بعد سقوط القسطنطينية وهجرة الأدباء اليونان إلى أوربا . وعلى هذا نرى أن النهضة الأوربية الأولى يونانية الأصل والنهضة الثانية كانت هى الأخرى يونانية دون منازع ؛ فإلى بيزنطة ظافرةً كانت أم مهزومة تدين أوربا .

الفصل الثانى

مقوّمات المجتمع البيزنطى

- ١ -

البـــازيليـــوس

دامت الامبراطورية البيزنطية التى استهلّت عهدها فى الحادى عشر من مايو عام ٣٣٠ ألفاً ومائتين وثلاثة وعشرين عاما وثمانية عشر يوما . وفى كل هذه القرون الطويلة ظل عاملٌ واحدٌ ثابتا لا يتغير فى كل أرجاء أوربا الدائمة التغيّر ، هو أن امبراطورا رومانيّا كان يحكم فى القسطنطينية حُكما أوتوقراطيا هو حُكم الفرد المطلق والمحور الذى يدور حوله كل شىء . لذا كان طبيعيا أن يُقسَّم تاريخ هذه الدولة حسب الأسر المالكة التى تعاقبت على العرش . وكانت آجال تلك الأسر قصيرة فى أول الأمر إذ لم يكن يبلغ أجل كل منها أكثر من أجيال ثلاثة ، حتى إذا ما كانت القرون الثمانية الأخيرة حَكَم الدولة أسرٌ خمس كانت طويلة الآجال هى الأسرة الهرقلية والإيسورية والمقدونية وآل كومنينوس وآل باليولوجوس .

وكان رئيس الدولة البيزنطية يُلقَّب بالبازيليوس Basileus ، وهو اللقب الذى كان يُلقِّب به سكانُ الجمهوريات اليونانية القديمة ملكَ الفُرس وملوكَ الدول البربرية ، وكانوا فى أعماقهم يُكنّون لهذا اللقب من الازدراء ما أصبح الرومان يكنّونه فيما بعد للقب رِكْس Rex أى الملك . وانتهى أمر هذا اللقب فى بيزنطة إلى أن حلّ محل ألقاب الامبراطور Imperator وأوتوقراطور Autocrator وقيصر Caesar والأمير Princips ، التى كان يتلقّب بها قادة الامبراطورية الرومانية ، ولم يكن لهم منها مدلولاتها العادلة بل عَدَوْا ذلك إلى أن كانت لهم سلطة استبدادية . ولعل فى استبدال لقب البازيليوس الجديد بالألقاب القديمة ما يدلّنا على أنه كانت ثمة ثورة سياسية واجتماعية وقعت ، وأن الدولة البيزنطية لم تكن امتدادا حقيقيا للدولة الرومانية ، وأن السيادة قد انتقلت من جنس إلى آخر ، ومن شعب غزا العالم أجمع إلى شعب اليونان الذى كان أكثر الشعوب التى غلبها الرومان على أمرها حضارة . على أن هذا الشعب العريق قد تناسى اسمه القديم وآثر أن يُسَمَّى نفسه « بالرومانى » محتفظا باسم « الهيلينيين » لأسلافه الوثنيين ، فأطلق على دولته البيزنطية اسم « الامبراطورية الرومانية الشرقية » .

والواقع أن لقب الرومان كان أشد ملاءمة لهم من لقب الهيلينيين ، فلم تكن شعوب الامبراطورية كلها من اليونان ، وحتى لو كان اليونان هم الكثرة الغالبة من المواطنين - هذا إذا ضربنا صفحا عن الأقاليم الناطقة بلهجات شبه الجزيرة الإيطالية - فإن الصقالبة كانوا نصف سكان شبه جزيرة البلقان ، كما كان الأتراك والأرمن والعرب نصف سكان آسيا الصغرى . ومن ثم كانت الرابطة التى تجمع بين هذه الشعوب جميعا هى العقيدة التى كان يدين بها البازيليوس ، كما كانوا يرون عاهلهم هو الوريث الشرعى لقياصرة روما ، فلم تكن الامبراطورية البيزنطية تعنى شعبا بعينه بل كانت أخلاطا من أجناس عشرين يجمع بينها خضوعهم لسيّد واحد ودين واحد .

وعلى حين كانت الدولة البيزنطية تُباهى بأنها وريثة الدولة الرومانية ، إلا أن قوتها الحقيقية كانت فى وحدتها الدينية . وعلى حين أنها كان يُقال لها رسميا الامبراطورية الرومانية ، غير أن لغة الرومان وهى اللاتينية لم تكن شائعة بينهم ابتداء من القرن السابع أو الثامن الميلادى فى الشرق ، كما كانت تُعدّ لغة دخيلة ميّتة . وكان هناك أيضا من يدعونها « بالامبراطورية اليونانية » إذ كانت اللغة اليونانية هى لغة الكنيسة والدولة حينذاك ، وأحقّ ما يقال لها إنها كانت « الامبراطورية المقدّسة » إذ كان الدين هو الأساس الذى قامت عليه وعاشت تخدمه . ولم تكن هذه الامبراطورية ترى أن ثمة امبراطورية سواها ، على حين أنها لم تكن ذات جيش من أبنائها ، إذ لم يكن ثمة من يُقال لهم الشعب البيزنطى ، فكان معسكر البازيليوس يجمع أجناسا مختلفة من الشرق والغرب والشمال والجنوب ، كما لم تكن الولايات الخاضعة لهذه الدولة إيطالية كانت أو صقلبية أو ألبانية أو رومانية أو أرمينية أو تركية أو عربية هى وحدها التى كانت تزوّدها بحاجتها من الجنود والمحاربين ، بل لقد ضم معسكرها إلى هؤلاء عددا وفيرا من الجنود المرتزقة الأجانب ، وبهذا كان جيشها مؤلفا من أنواع لاعداد لها من أجناس مختلفة . وفى ظل راية چوستنيان كان المقاتلون من الصقالبة والقوط والوندال والفرس ، وفى ظل راية غيره من الأباطرة كان الجنود من المصريين والهنود والعراقيين والقوقازيين . وما لبثت العناصر الروسية والبلغارية والمجريّة والخزريّة بل عناصر من مدينتى البندقية وأمالفى الإيطاليتين أن صارت خلال القرن العاشر جزءا لا يتجزأ من الجيوش البيزنطية إلى أن لحق بهم المرتزقة الفرنسيون والأنجلو ساكسون والألمان والإسپان . كذلك لم يكن لزاما أن يكون قادة الجيوش من اليونان أو حتى من مواليد الامبراطورية ، فمن بين قادة چوستنيان كان الخصىّ نرسيس عبداً من أصل فارسى وغيره من الألمان والصقالبة والإسپان بل ومن قبائل الهون . والأمر الأشد غرابة أن الأباطرة أنفسهم لم يكونوا فى أغلب الأحيان من أصل يونانى ، فلم تكن الأسرة المالكة التى أسّسها چوستين وچوستنيان المقنّن الأعظم يونانية بل كانت فيما يقال صقلبية ، وكانت الأسرة التى أسّسها بازيل [باسيلى] الأول مقدونية ، وتلك التى أسّسها ليون الخامس أرمينية . وهكذا كانت الامبراطورية البيزنطية مؤسّسة متعدّدة الأجناس مثلما كان الكُرْسى الرَّسُولى ومجمع الكرادلة فى العصور الوسطى . فلم تكن الجنسية هى صفة المواطن فى الدولة البيزنطية بل كانت العقيدة ، وعلى أى لون كان الجنس الذى ينتمى إليه المواطن فلقد كان حسبه أن يكون منضويا تحت لواء الكنيسة حتى تُظِلّه الدولة بجناحيها ، وبهذا تكون للمواطن الجنسية الرومانية بمجرد اعتناقه المسيحية ، كما كانت الحال فى الدولة العثمانية حين كانت الجنسية التركية تُمنح لمن يعتنق الإسلام فحسب ، فما كان أكثر رؤساء الوزارات والباشوات الأتراك الذين انحدروا من أصول يونانية أو ألبانية أو صقلبية .

وكان البازيليوس البيزنطى من الوجهة التقليدية خَلَفاً لقياصرة الرومان ؛ فيُلقّب « بالامبراطور » Imperator أى القائد الأعلى للجيوش و« بالمشرّع » إذ كان إليه مردّ القانون . وبعد أن حلّ اليونانيون محل اللاتينيين حكاما أصبح رئيس الدولة هو « البازيليوس » أى رأس الحضارة اليونانية . وحين تسللّت إلى

بيزنطة عادات وتقاليد الدول الأسيوية المجاورة التي تتميز بالهيمنة والاستبداد أصبح يُلقَّب « بالسيّد » De-spotès و« القاهر » Autocrator . وكما كان « رباً للقصر » كذلك كان « رباً للحريم » . وبعد أن استتبّ الأمر للمسيحية غدا « نظيراً للرسل » Isapostolos أى الرسول الذائد عن الرسالة وحامى حمى العقيدة . ولوفق ما جاء على لسان الامبراطور قسطنطين غدا « أسقف الشئون الدنيوية » ، وإذ كان فى الوقت نفسه مشاركا للبطريرك الرئيس الأعلى للعقيدة الأرثوذكسية غدا كلٌ من البازيليوس والبطريرك « نصف إله » .

ولقد كان فيما بين هذه الألقاب والمراتب شبه تناقض . ظهر هذا التناقض فيما بين لقبه « ربّ القصر والحريم » وبين لقبه « القائد الأعلى للجيوش » ، فما أكثر ما كان أباطرة بيزنطة أباطرة خاملين ، وما أكثر ما طغى سلطان القائد الأعلى « الامبراطور » على سلطان رجل الدين « نظير الرُسُل » ، فإذا العنف والبطش تكون لهما الغلبة على المودّة والرحمة . وما أكثر ما قدّمت بيزنطة أباطرة زنادقة وأباطرة يعبثون بالصور المقدّسة ، ثم ما أكثر ما قدّمت بيزنطة أباطرة اشتهروا بالاضطهاد وأباطرة كان بينهم وبين البطارقة صراع مرير سعيا وراء النفوذ والسلطان .

ومما يثير العجب حقا إن هذه العناصر لم تكفل للعرش البيزنطى ما هو مكفول لأى عرش آخر من حق التوارث ، وهذا ما لم يكن لروما هى الأخرى فهى لم تظفر بأية أسرة امبراطورية وراثية ، إذ كان المعمول به فيها هو مبدأ الانتخاب . كذلك لم يكن المبدأ القاضى بتوارث السلطة معمولا به فى اليونان القديمة ، هذا إلى أن العقيدة المسيحية ليس فيها ما يُلْزِم بتوارث التاج . وكما كانت الحال فى روما من وسائل شرعية للوصول إلى كرسى السلطة كذلك كانت الحال فى بيزنطة ، فلقد كان انتخاب الحاكم موكولا إلى مجلس الشيوخ وجماهير الشعب ، غير أن مجلس الشيوخ البيزنطى كان جمعاً من الموظفين الذين يؤمرون فيأتمروا ، وكانت جماهير الشعب على غير وعى كاف إذ كانت فى جملتها من الرعاع والسوقة . ومن هذه الوسائل أيضا نظام التوارث الأسرى الذى ترتب عليه عددٌ من الأسر الحاكمة ، ومنها نظام التبنّى كما كانت الحال مع نرفا وتراچان وغيرهما فى روما ، وكان المُتبنّى يشارك المُتبنِّى الحكم حتى فى إبان حياته ، ومنها المشاركة فى الحكم من غير تبنٍّ ، وهو ما كان مع دقلديانوس فى روما ومن جاء بعده فى بيزنطة ، غير أن هذه الوسائل كلها لم تُسفر عن نظام ثابت مستقر يدين به الجميع ويلتزمون .

هكذا كان الامبراطور المفوّض من قِبل الله له أن يعينّ من يخلفه ، حتى إذا قضى نحبه ولى خليفته من بعده . ولم يكن فى مِلْك الشعب بعد أن فَقَد حقّه الانتخابى غير أن ينادى بحياة الامبراطور . وعلى الرغم من هذا فلقد كانت الرعيّة على ولاء شديد للبيت الحاكم ، فإذا لم يكن ثمة من الذكور من يخلف الحاكم تولّى الحكم إحدى « وليدات المَهْد الأرجوانى » ، فلم يكن دستور الدولة يشترط أن يكون من يلى العرش ذكرا . وكان أولاد الامبراطور ذكورا وإناثا الذين يُرْزق بهم بعد اعتلائه العرش يُسمُّون « وليدى المهد الأرجوانى » Porphorogenitus . ولم يكن الشعب يملك وسيلة لخلع الامبراطور إلاّ عن ثورة أو مؤامرة تنتهى باغتياله أو اغتصاب عرشه ، وكان هذا كله مُبرَّرا مشروعا ما لم يُصَبْ بالفشل . أما أسباب الثورات والفتن فيردّها فرانسيس بيكون إلى المجاعات وانتشار البدع الدينية والمحسوبية وإثقال كاهل المواطنين بألوان من الضرائب وتفشّى الظلم وكثرة الجنود المُسرَّحة والخلاف بين الطوائف بعضها وبعض والخروج على العادات والتقاليد .

وقد أفضى عدم استقرار السلطة إلى انقطاع السلالة الملكية وتولّى المُلْك أسر حاكمة مختلفة ، هذا إلى أن الأسر التى آل إليها المُلك لم تعمّر فى المُلك إلا مدداً قصيرة اللهم إلا إذا استثنينا أسرة واحدة كُتب لها البقاء فى الحكم مدة طويلة . فأصبح كل مواطن يرى أنه أهل لتولّى المُلْك ولا يقلّ شأنا عمّن ولوا هذا

المُلك . من أجل هذا تطلّع إلى المُلك الكثيرون ، فليون الأول كان فى حياته الأولى قصّابا ، وجوستين الأول نزح إلى القسطنطينية قادما من موطنه الأول فى إلليريا غير مُنتعل وحاملاً متاعه على كتفيه ، وفوقاس كان ضابطا فى رتبة صغيرة حين انتزع السلطة ، وليون الثالث كان حِرَفيًا ذا دخل ضئيل . وكان ليون الخامس إبنا لأبوين أرمينيين أخرجا من موطنهما لما ارتكبا من جرائم ، وكان ميخائيل الثانى وبازيل الأول من سوّاس الخيل ، ولهذا طمع فى الملك من أوتى حظا من المغامرة وصحب ذلك حُسن الطالع . فعلى الرغم مما يلقى الطامعون فى المُلك ممن لم يسعدهم الحظ بانتزاع السلطة من عذاب شديد جهرة فى ميادين القسطنطينية ، إلا أن هذا لم يُثْنِ الطامعين الأخرين على مرّ التاريخ البيزنطى من مُضيّهم وراء رغباتهم أو أن يفلّ من عزائمهم ، فالأمل كان يراود الجميع ، ولعل ما مُنِىَ به غيرهم من حظ سىء سوف ينقشع أمامهم .

ومع أن ما كان يؤهّل العاهل البيزنطى لهذا المنصب هو صفته العسكرية إمبراطورا وقائدا أعلى للجيوش ، غير أن الطابع المدنى للسلطة فى بيزنطة كان هو الغالب على الحكم . من أجل هذا رجحت كفّة رجال القانون والكنيسة والإدارة والقصر ونساء الحريم على كفّة العسكريين ، فإذا الخصيان يلون قيادة الجيوش البيزنطية فى حملات عدّة . على أن المخاطر التى كانت تحيط بالدولة كانت تهيب بالعسكريين أن يلوا شئون بلادهم ، فكان منهم أباطرة تولّوا قيادة الجيوش أيام المحن ، ورأينا من هؤلاء الأباطرة من كانوا أبطالا صناديد . وما تكاد الأسرة الحاكمة ترسخ قدمها ويزول الخطر وتحسّ الأمن حتى يُوكِل الامبراطور العسكرى قيادة جيوشه إلى غيره . فلقد كان أباطرة الأسرة المقدونية جميعا ، غير من كان له تأسيسها وهو بازيل الأول ثم بازيل الثانى الذى لُقِّب « بجلاّد البلغار » ، كانوا جميعا مُنصرفين إلى الأدب قابعين فى قصورهم ، وهو ما جعل الألسنة تشيع أن البازيليوس ثيوفيلوس قد أصدر قانونا يحول بين الأباطرة وبين أن يستعرضوا الجيوش . وأثناء هذه الأسرة المقدونية التى تولّى العرش فيها جملة من النساء لم يتول أباطرتها الشرعيّون أو من ولوا العهد أيامهم قيادة الجيوش بل وُكلت هذه المهمة إلى أباطرة آخرين غير شرعيين فُرضوا على العرش أوصياء أو شركاء أو أزواج للأميرات بنات الأباطرة الشرعيين .

وقد وجد الأباطرة غير الشرعيين أن السبيل أمامهم للاستيلاء على العرش هو أن ينخرطوا فى سلك الجندية ، فيُكْتب لهم الظفر مرة ويعودون حاملين ألوية النصر مما يجعل السبيل إلى السلطة أمامهم ممهّدا . وكان من هؤلاء الأباطرة غير الشرعيين كثرة انفردوا بالسلطة دون أن يزحزحوا الأباطرة الشرعيين عن عروشهم . كذلك كانت المراسيم الملكية الخاصة بالسلوك فى البلاط التى أصدرها قسطنطين السابع لا تحمل طابعا عسكريا وبدا الأباطرة على النقد الذى يُتعامل به لا تُجمّلها رسوم للأسلحة بل كانت نقوشهم على النقد تبدو فى مظاهر مدنية مثل الثياب الفضفاضة السابغة أو رسوم الكرة الأرضية أو الصليب أو صولجان العدالة أو صفحة القانون . وساد حديث القوم فى مخاطبتهم للأباطرة نوع من النفاق والمداهنة والاستكانة الذى شاع مثله فى عهد الجمهورية الرومانية . فمنذ عهد دقلديانوس أخذ الأباطرة عن الشرق تلك الروح المتعالية التى كانت تتمثل فى التاج والعرش ، وجعلوا من رعاياهم عبيدا Douloi يخرّون لهم ساجدين ويقبّلون أقدامهم وأطراف ثيابهم ، الأمر الذى ضاق به الشعب الرومانى قديما وبرم به .

ولم يكن البازيليوس بحاجة إلى أن ينبس ببنت شفة حين يريد أمرا بل حسبه أن يحرّك جفنه بإشارة خفيّة كما هو منصوص عليه فى « كتاب المراسم » De Sermonii . ولم يكن الناس فى حِلٍ من أن يتناولوا الحديث عن البازيليوس إلا إذا كنّوا عن مرادهم بكنايات ليس فيها تصريحا باسمه كأن يقولوا « مولانا » أو « صاحب الجلالة » . وكانت لتماثيل الأباطرة من الحفاوة والتبجيل فى قلوب الناس ما لتماثيل القديسين ،

وحين منع بعض الأباطرة الناس عن تقديس الأيقونات وحين شاعت نزعة « تحطيم الصور » كان هذا وذاك مما جرّ على الملوك حرجا بينهم وبين الناس ، إذ كيف يحرّمون تقديس الناس للقديسين ولا يحرّمون تبجيلهم لتماثيلهم وصورهم . وكان على كل كبير فى الدولة مدنيا كان أم عسكريا حين يتلقى رسالة امبراطورية — وكانت عادة تُكتب بمداد أرجوانى وتُمهر بختم ذهبى — أن يرفعها طبقا لما نصّ عليه « كتاب المراسم » إلى جبينه وعينيه ويقبّلها بشفتيه قبل أن يَفُضها .

وكان للبازيليوس سلطة مطلقة عمّت كل مناحى الحياة حتى الدين ، وكان القانون من صُنع يديه يُثبت ما يشاء ويمحو ما يشاء ، إذ هو القانون نفسه . وكذلك كانت أزياء الناس وهيئاتهم ومظاهرهم لوفق أمره . فنرى الامبراطور العجوز ميخائيل السادس يسنّ قانونا يُلزم فيه الأهالى بقصّ شعورهم على غرار ما كان يُعمل به حين كان شابا . ونرى الامبراطور ثيوفيلوس حين أحسّ بشعر رأسه يتساقط وبدأ الصلع يشيع فيه يسنّ قانونا يلزم فيه الرجال بحلق شعور رؤوسهم . وكذا نرى الامبراطور ليون السادس يمتد نفوذه إلى ما يطعم الناس ويأكلون فإذا هو يحرّم عليهم تناول أى طعام يخالطه دم الحيوان . وكذا نجد بعض الأباطرة يُمعن فى استخدام سلطانه فإذا هو يُلزم الناس بتغيير دلالات المصطلحات والألفاظ المتّفق عليها . ومما ندهش له أن نجد إلى ما كان يتّصف به هذا العصر البيزنطى من استبداد أن لبعض الكُتّاب من بيزنطة الذين عايشوا هذا العصر بعض كلمات حول الحرية وما تلقى من كبت وطغيان مستأنسين بما كان لديموستين اليونانى وشيشرون الرومانى من عبارات فى تمجيد الحرية . وأغرب من هذا أنّا كنا نجد بعض أباطرة هذا العصر يتمشدقون بألفاظ الحرية وهم عنها غافلون ، وهو ما نجده فى عبارات جوستنيان التى هنأ بها سكان البلاد الأفريقية التى ردّها إلى حكمه قائلا : « اذكروا ما تنعمون به الآن من حرية بعد أن ضقتم ذرعا بالعبودية وغدوتم سعداء بانتسابكم إلى الامبراطورية » . وكذا نجد ثيوفيلوس يفخر حين أمر الشعب بحلق شعر رؤوسهم بأنه ردّهم بهذا إلى المظهر الذى كان عليه أسلافهم . وقد بقيت بيزنطة تحتفظ بمجلس شيوخها إلى أن كانت أيام ليون السادس فألغاه ، إذ كان يرى أن الامبراطور وحده بعظمته وجلاله يملك ما يملكه مجلس الشيوخ من حكمة وحنكة ، وكانت هذه تعلّته فى إلغاء هذا المجلس .

وإذا كان الامبراطور قد غدا فى الظاهر هو المشرّع إلاّ أن مردّ التشريعات السويّة التى كانت تنعم بها الدولة فى الحقيقة إلى جم غفير وراء الستار من فقهاء القانون النابهين ، كان لهم فضل المحافظة على ما للسلف وحماية الرعيّة من نزوات المستبدّين وطيشهم ، والذّود عن كل ما يُدلّس من قوانين فيها الحيف والجور . وفى غير أيام ليون السادس التى كان فيها مجلس الشيوخ ما يزال قائما كان هذا المجلس وكأنه لا وجود له فلم يملك من الأمر شيئا ، إذ كان الأمر كله للأباطرة وكان المجلس لعبة فى أيديهم يحملونه على إقرار ما يريدونه من قوانين وقرارات .

وكانت معظم المهام الكبرى فى الدولة تُسند إلى أعضاء مجلس الشيوخ الذى كان مركزا لتجمّع الأرستقراطية البيزنطية ، فلقد كان لبيزنطة أيضا أشرافها ، وهم وإن كان فى مراكزهم سلطة ظاهرية فحسب غير أنهم كانوا فى الحين بعد الحين يقومون فى وجه السلطة الاستبدادية للامبراطور . وكان يليهم فى مراكز الدولة رجال الدين وعلى رأسهم البطريرك والمجمع المقدس ، وكانت لهم سلطة واسعة على الرغم من خضوعهم لسلطة الامبراطور ، غير أن هذا الإذعان لم يكن مطلقا فلقد كان لتسامحهم مدى حين يلى رياسة البطاركة بطريرك على جانب من العنف والشدة . فنرى أحد هؤلاء البّطاركة يعارض الزيجة الرابعة لليون السادس ، كما نرى بطريركا آخر يدين زواج نيسيفور فوقاس من زوجة الامبراطور السالف له ، ومع ذلك لم يحل هذا بينه وبين أن يستنكر مقتله فيما بعد .

وكان بعد هؤلاء وهؤلاء ممن يُخشى بأسهم على الامبراطور رجال القبائل الجبلية والشعوب المُستعمرَة النائية مما جعل جُباة الضرائب لا يغالون فى فرضها . ثم بعد هذا كله فلقد كان للقسطنطينية رأى عام سائد حتى مع الفترات التى بدا فيها الشعب فى حال من السكون ، فلقد كان الشعب يملك أن يرفع صوته محتجا ويفرض مابداله من رأى دون أن يعوزه هذا إلى ثورة ، إذ كان يكفيه ما يملك من عبارات ساخرة لاذعة وما كان يجرى على ألسنة شعرائه من قصائد رنّانة كلها هجاء سرعان ما تشيع على ألسنة الناس ، ثم سرعان ما تُلصق نشراتها على قواعد التماثيل . فعندما فرض ميخائيل السادس على الناس العودة إلى نمط الأزياء التى كانت سائدة وقت شبابه كما أسلفت لم يعفه كونه أحد أعظم بناة العمائر من السخرية منه . كذلك دأب الشعب على أن يكنّى أباطرته بكنايات غير مستحبّة أحيانا ، مثل قسطنطين الذّرب [كوپرونيموس] لأنه لوّث جرن المعمودية أثناء تعميده فى طفولته ، وجوستنيان الأشرم وميخائيل الألثغ وميخائيل السكير وميخائيل المُجَلْفِط . وحين حال داء النقرس دون ألكسيس كومنينوس والتصدّى للأتراك غدا هذا التصرّف موضع الاستهجان والاستهزاء فى كافة الحانات ومجالس الأُنس التى حوّلت هذا الداء إلى تمثيلية هزلية ، فتنكّر البعض فى هيئة الأطباء المنافقين وارتدى البعض الآخر زى رجال البلاط المغالين فى السجود أمام الامبراطور ، وارتدى أحدهم زىّ الإمبراطور نفسه محمولا فوق المحفّة ، وارتدى فريقٌ أزياء البرابرة يؤدون حركات بهلوانية هازئة به .

وكان الأباطرة شديدى الحرص على تسلية الأهالى خلال الأعياد الدينية والدنيوية والتمثيليات المسرحية وألعاب حلبة السباق والمواكب التى ينثر البازيليوس خلالها النقود على الناس والحفلات العامة المشابهة لولائم روما الجماعية Congiara التى كان يجتمع فيها الشعب أجمع ، ومواكب النصر التى يستعرض فيها الأمراء والخانات المهزومين والأسرى وآلات الحرب والإبل والأفيال التى استولوا عليها فى حروبهم . ولكى يستميل الأباطرة رعاياهم إلى أسراتهم الحاكمة شيّدوا الملاجىء للمسنّين والمستشفيات للمرضى والمخازن للغلال التى كانت المراسيم تقضى بأن يزورها الامبراطور مرة فى السنة فى موكب فخيم . هكذا لم يعدم الأباطرة وسيلة يحيّون بها شعبهم إلاّ مارسوها . أما أفضل هذه الوسائل فتلك التى لجأ إليها ثيوفيلوس تشبّهاً بمعاصره هارون الرشيد بالتعسّس ليلا فى الطرقات متنكرا كى يستمع إلى شكاوى الناس ويصدر أحكامه الرادعة . وعندما كان الامبراطور يعتلى جواده للطواف بالمدينة تدقّ الطبول وتبوّق الأبواق وتدوّى أصوات النفير الفضّى فتشقّ عنان الفضاء كي يتوافد أفراد الشعب لبثّ شكاواهم للبازيليوس . وكان الامبراطور يتوقف خلال المواكب الرسمية من آن لآخر للاستماع إلى ما يريد الناس قوله أو لتناول الشكاوى المكتوبة وتطبيق العدالة التى كانت عادة على نحو غير مألوف . وقد اشتهر ثيوفيلوس بصفة خاصة بتطبيق هذا النوع من العدالة ، فقد حدث أن كشف مهرّجو حلقة السباق من خلال تمثيلهم الإيمائى « پانتوميم » عن جريمة اختلاس ارتكبها أحد كبار الموظفين ، فأمر البازيليوس على الفور بإحراقه حياً . وحدث أن شكت امرأة عجوز إلى الامبراطور أحد كبار موظفيه الذى ارتفع بقصره عدّة طوابق حجبت عن مسكنها الهواء وضوء النهار فقضى الامبراطور بجلده وحلق شعر رأسه وتسليم قصره إلى المرأة الشاكية . فكلما كان العقاب مفاجئا وعنيفا غير متناسب مع الخطأ المرتكب أثار مشاعر الجماهير ونال رضاها وأضفى على البازيليوس الشعبية التى ينشدها . كذلك تعمّد الأباطرة بين الفينة والفينة إصدار الأحكام على أنفسهم مثلما يحكمون على غيرهم ، فقد حدث أن أهدى أحد رجال البلاط إلى ثيوفيلوس جوادا رائعا . وفيما كان البازيليوس يعتليه أثناء موكبه تقدّمت منه فى جرأة امرأة عجوز وأمسكت بزمام الجواد مُعلنة أنه جوادها وقد سُرق منها ، فترجّل الملك وأسلمها الجواد ومضى فى طريقه سيرا على قدميه . ولتخليد ذكرى هذا الحادث الطريف قضى « كتاب المراسم » أن يتبع الجواد الذى يمتطيه الامبراطور منذ تلك اللحظة جملة من الخيل

المطهّمة حتى إذا اضطر الملك إلى تسليم جواده إلى من يطالب به لا يضطر إلى السير على قدميه كسائر الناس ، وظل هذا التقليد معمولا به بعد هذه الحادثة ستة قرون .

وعلى هذا النحو كانت الدولة البيزنطية ملكية مطلقة وكان الامبراطور حاكما مستبدًا ، وكانت المؤسّسات والأعراف والأفكار السائدة والأحداث المتلاحقة تؤدى بطبيعتها إلى الطغيان ، وهى وإن كانت ملكية مستبدّة إلا أن ما خفّف حدة هذا الاستبداد ما كان يقام من حفلات عامة للغناء ومن حلبات للسباق يلهو بها الناس ومن ولائم فيها إسراف وبذخ للشعب أجمع . هذا إلى ما كان يقع لبعض الأباطرة من اغتيالات كان لها هى الأخرى ما يسرّى عن الناس .

وقد جرت العقوبات بتشويه الأعضاء وقطع الأطراف ولاسيما فى عهود الأباطرة غير الإيقونيين « محطّمى الصوّر » الذين ذهبوا إلى أن هذه العقوبة أرحم من عقوبة الموت ، إذ لم يكن هذا القطع والتشويه يتناول إلاّ سمل الأعين أو جدع الأنوف أو بتر الأيدى ، غير أن من كان يلوذ بالدير ممن يستحقون العقوبة ينجو من العقوبة ما بقى فى الدير . ومن هنا كان لرجال الدين أن يجيروا من تقع عليهم العقوبة . وكان إلى عقوبة بتر الأعضاء عقوبة أخرى وهى مصادرة الأموال ، كما لم يكن إيداع المتهم فى السجن عقوبة بل كان بمثابة ارتهانه إلى أن يُفصل فى أمره .

على أنه من الواضح لنا سيادة الطابع الدينى فى عهد الملكية البيزنطية ، فكما كان عاهل الشرق القديم وفرعون مصر تجسيدا للإله كان امبراطور روما أقرب ما يكون من الآلهة ، ما يكاد يلقى حتفه حتى يرتقى إلى مرتبة الإله . وعلى حين كان هؤلاء جميعا وثنيين كان أباطرة بيزنطة مسيحيين ، الأمر الذى هوّن من قداستهم فكان يُنظر إليهم على أنهم ظلال الله على الأرض أو وكلائه فحسب . وإذ أصبحت الألوهية غير مشروعة بالنسبة للبازيليوس البيزنطى ، قنع بأن يكون حَبْراً ، وهو ما جاء على لسان قسطنطين حين قال إنه أسُقُف العالم الدنيوى . ولم يفت الكنيسة أن تعوّض الأباطرة عما فقدوه بعد أن اعتنقوا المسيحية بميزات أخرى ، فجعلت من حفل تنصيب البازيليوس حدثا دينيا وسرًّا مسيحيا . فعلى حين كان انتخاب البازيليوس أمرا دنيويا مردّه إلى الشعب فى الظاهر ، غدا انتخابه أمرا دينيا تدّعى فيه الكنيسة أن الله ــ وهو المسيح ــ هو الذى انتخب البازيليوس لا الشعب أو مجلس الشيوخ الذى حلّت روح الله محله ، ولذا كان من بين ألقاب البازيليوس لقب « مختار الثالوث المقدّس » . ودليل هذا ما نراه منقوشا على أوجه النقد البيزنطى الذى تبدو فيه فوق رأس البازيليوس يدٌ متدلّية من سحابة تعنى أن السماء قد تولّته وباركته . ومع أن طقوس التتويج كانت دينية ومدنية إلا أن البازيليوس كان يتمثّل فيها أحيانا وهو مرفوع على ترس تحمله الجنود على نحو ما كانت عليه الحال قديما عند القبائل البربرية ، وهم يعنون بهذا أن الجيش هو صاحب السلطة وإليه إسناد المُلْك إلى صاحبه .

وكان تتويج الامبراطور فى أول الأمر يجرى فى قاعة من قاعات القصر إلى أن أصبحت الحاجة ماسة إلى إضفاء طابع قدسى على البازيليوس ، فغدا التتويج يتم فى كنيسة أيا صوفيا فى حفل دينى زاخر تُنشد فيه التراتيل الدينية ويغمره دخان المباخر . ولم يعد تتويج الامبراطور إليه هو بل إلى البطريرك الذى يأخذ التاج من الهيكل ليضعه على رأس البازيليوس الذى يحظى بعدها « بالمسحة الربانية » onction . وغدا هذا التتويج التى يحاكى تكريس الأساقفة والمطارنة من مراسم الكنيسة عند اعتلاء البازيليوس العرش ، على الرغم من أنه لم تضْف عليه صفات الرُبوبية إذ هو فى ذاته لون من ألوان التفويض الرّبانى ، فليس البازيليوس الحقيقى للقسطنطينية إلا يسوع المسيح . لهذا نرى صور المسيح وتماثيله تصوّره « ملكا » متوّجا مرتديا الرداء الامبراطورى ومعه ما يتبع هذا من شعارات امبراطورية . وكذا كان النقد فى العهد البيزنطى

المبكر يُصوَّر على وجه من وجهيه صورة البازيليوس الحاكم وعلى الوجه الآخر صورة ربّة النصر التي سرعان ما حلّت محلها صورة الصليب البيزنطي وقد نقشت معه عبارة « يسوع المسيح الظافر » . وكان يوضع إلى جوار عرش البازيليوس في حفلات استقبال السفراء عرش آخر خال هو عرش البازيليوس الحق وهو المسيح . ولم يكن المدعوون يؤخذون بجلال الملك وهو على عرشه بقدر ما كانوا يؤخذون بالجلال القدسي للعرش الخالي حيث الملك غير المرئي . وكانوا في بعض الأحيان يضعون فوق العرش الخالي أيقونة مقدسة أو إنجيلا مفتوحا على أنه شريعة البيزنطيين التي لا شريعة بعدها .

وكان الأباطرة يؤمنون أنهم لا نصر لهم في المعارك الحربية إلا إذا أمدّهم المسيح بنصره ، ولهذا لا يُقدمون على معركة ما إلا بعد أن يستلهموا السماء ، فنرى أن الامبراطور ألكسيس كومنينوس إذا همّ بحرب ما وضع فوق مذبح الكنيسة خُطّتين للعملية الحربية التي سيخوضها ، ويقضي الليل ساهرا متعبّدا حتى مطلع الفجر ، فيقع على الخطة التي تُلهمه السماء باختيارها . ويقال إن چان زميسكيس كان قبل أن يقود حروبه مع الروس يختلف إلى كنائس العاصمة متضرّعا إلى القديسة صوفيا كي تهبه الحكمة الإلهية وتشدّ أزره بإرسال ملاك يتقدّم الجيش . ولم تكن الجيوش البيزنطية ترفع الأعلام العسكرية أو علم الامبراطور وهي تزحف نحو العدو بل ترفع صورة « العذراء المُرشدة » أو « العذراء المصاحبة للقادة » أو صورة القديس ميخائيل أو مارجرجس أو القديسة تيودورا . ونعرف أيضا أن الإمبراطور هرقل قد نقش صورة مريم البتول على صواري سفن أسطوله ، كما أمر بأن يكون الصليب الذي صُلب عليه المسيح — كما يقال — دوما في مقدمة جيشه . كذلك كانت أناشيد الحرب التي تثير حماس الجند وتستنهض هممهم هي الترانيم الدينية التي كان يرتّلها موسى وهو يعبر البحر الأحمر على رأس نومه من بني اسرائيل ، ومزامير داود ونشيد الصليب Le Staurikon . وكان هتافهم الذي يهتفون به في ساحة القتال هو : « المسيح الناصر » ، كما كانت خطب الأباطرة والقادة العسكريين عظات على نمط موعظة المسيح .

وكان نفوذ الدولة يمتد إلى الكنيسة ، كما كانت تعاليم المجامع الدينية تُلزم الجميع ، لذا كانت الردّة والهرطقة وانتهاك الحرمات جرائم تنال من أمن الدولة ، وكذا كان التمرّد يعدّ خروجا على العقيدة . وإذ كان الامبراطور هو ظلّ الله على الأرض ، كذلك كانت الدولة في ظل السماء صورة دنيوية من الملكوت الأعلى ، فكانت الجنسية الرومانية والعقيدة المسيحية صفتين لمسمًّى واحد . وسادت المسحة الدينية كل مظاهر الدولة حتى غدا عسيرا أن تفرّق بين ما هو ديني وما هو دنيوي ، وانمحى الصراع بين الدولة والكنيسة وساد التواؤم بين الاثنتين . فلم يكن ثمة ما يضير أن يختار البازيليوس البطريك وأن تخضع الكنيسة لأوامر الدولة . ولم تعتبر الكنيسة الإصلاحات التي تتم على يد البازيليوس شيئا غريبا بل كانت تعدّها امتدادا لها ، كما نجد الأباطرة حتى الذين عُرفوا بالغلوّ في العقيدة لا يُبيحون حق اللجوء للكنائس والأديرة إلا في حدود ضيقة ، وكذا لم يبيحوا للأديرة التوسّع فيما تملك .

وكانت مناصب الدولة على اختلاف مراتبها تأخذ سمات كنسية ، حتى إن الامبراطور كان إذا أسند منصبا إلى شخص ما يدعو بترتيلة كنسية قائلا : « باسم الآب والابن والروح القدس ، فإن جلالي الذي منحتني إياه السماء كفيل بأن يجعل منك نبيلا » . وكانت القوانين تُختم بختم اليسوع ، وغدت الطُرّة التي تقع في رأس المراسيم والقوانين تتضمن عبارة « الثالوث المقدس » وما يدل على الإخلاص للمسيحية والالتزام بشرائعها التي تحرّم الهرطقة .

كان الامبراطور يقضي حياته مغمورا في التراتيل والمزامير والمواكب الدينية ، وكان قصره يضم من الكنائس ما يُرْبي على الأجنحة السكنية ، وكانت قاعة العرش محشودة بالآثار والمخلّفات المقدسة مثل عصا

موسى فيما يقال والصليب الحق الذى صُلب عليه المسيح ، كما كانت قاعة الطعام تغصّ بصور تهول بضخامتها وتذهيب أرضياتها تمثّل المسيح أو العذراء .

وكان يلى حراسة القصر الذى هو فى حفظ الله وحده أحد القساوسة ، وكانت أبواب هذا القصر لها قدسيتها شأنها شأن « الستار الحامل للأيقونات »[٤] الذى يحجب الهيكل والذى لم يكن يُزاح أثناء إجراء الطقوس إلا فى لحظات معينة ، مثلما لا تنفتح أبواب القصر إلا فى ساعات بعينها ثم تغلق كى لا تتاح للأسرار داخل القصر أن تُنتهك . ولا يكاد يمضى شهر حتى يُطاف بالأيقونات المقدسة فى موكب مهيب يجوس فى أنحاء القصر ماراً بقاعات الطعام وغرف النوم وأبهاء الاستقبال لإضفاء البركة على مسكن البازيليوس ، فلم يكن البازيليوس فى قصره إلا جليسا للإله والعذراء والقديسين والملائكة . وإلى هذا كله فلقد كانت الكنائس تُخصِّص من بين أجنحتها جناحا لينزل فيه البازيليوس ــ كما كانت عليه الحال فى كنيسة آيا صوفيا ــ وذلك كى يشعر البازيليوس أنه وهو فى بيت الله كأنه فى مسكنه ، مثلما يدرك الإله وهو فى قصر البازيليوس كأنه فى بيت الرب .

هذه الحياة المفعمة بالطقوس الدينية ، والتى كانت الكثرة الغالبة فيها لرجال الدين والبلاط ، والتى مضت فى ظل مراسيم قاسية ، كانت جديرة بأن تجعل الكثرة من الأباطرة البيزنطيين جامدين حيث هُم ، فاقدين القدرة على الحركة أو الخروج عن أسر النظم والمراسيم ، ولا نجد إلا قلة قليلة من الأباطرة هم الذين كانت لهم القدرة فى الخروج عن كل هذه القيود المكبِّلة .

— ٢ —

البـــازِيليـــّا

ولقد أجمعت كل المراجع التى تناولت الحضارة البيزنطية على تناسى نصيب المرأة فى الحياة السياسية . وقديما كان العُرف فى روما أن المرأة ليست لغير البيت وحده ، ومن ثم كان محظورا عليها أن تدخل « الفُورَم »[٥] ولم يكن مسموحا بالسير فى الطرقات لغيَر العاهرات ، وعاشت العذارى وربّات البيوت مقصورات على دورهن لا يخرجن منها إلا على محفّات محجَّبة ، وكانت مهمّاتهن قاصرة على شئون البيت وما يتبعها . ولم تكن الحال فى اليونان أقل منها عنفا مع المرأة ، إذ كان مقضيًا عليها أن تستكنّ فى حرم خاص بها من البيت gynécée ، وعنهم أخذ الشرق هذا العُرف وأضاف إليه الحُجُب المشبّكة وضرب عليهن الخمار وأحاطهن بحراس من الأغوات وأطلق عليه اسم « الحريم » ، غير أن هذا كله سواء فى الغرب أو فى الشرق لم يستطع أن يحول بين المرأة وبين أن تخرج إلى الحياة وتمارس حقها شأنها فى ذلك شأن الرجال . فنرى من النساء البارزات فى عهد الإسكندر « روكسانا » ، ونرى من النساء البارزات فى روما « جوليا » و« أجريبينا » والأميرتين السوريتين اللتين أنجبتا أباطرة أربعة ، وكذا إلى « هيلانه » أم الامبراطور قسطنطين يرجع الفضل فى توطيد دعائم المسيحية فى الامبراطورية البيزنطية . ونرى فى بابل من النساء البارزات « سميراميس » ، ونرى فى مصر من النساء البارزات « نيتوكريس » و« حتشبسوت » و« كليوباترة » ، ونرى كيف خضعت سوريا لسلطان امرأة هى « الزبّاء » [زنوبيا] ، كما حكم الهند بيجومات ، واستبدّت بتركيا نزوات أمّهات السلاطين اللاتى كانت تسمى كل منهن « والدة هانم » .

ويكفى الإطلال على جناح النساء البيزنطى للكشف عن مدى تأثير النساء فى القسطنطينية على مجريات الأمور فى الامبراطورية وعن اختلافه عما هو عليه فى أية دولة أخرى مسيحية كانت أم إسلامية . وهى ظاهرة بارزة فى التاريخ اليونانى خلال العصور الوسطى ، فما أكثر ما حكمت المرأة الإمبراطورية البيزنطية ، وما أكثر ما تسلّمت التاج وديعة ثم وهبته بيديها لمن تختاره من الرجال . ذلك لأن الدولة كان يعوزها نظام راسخ مستقرّ لوراثة المُلك كما أسلفت ، كما أن قوانين وراثة العرش الأوربية القاضية بأن يتوارث الذّكر البكر تلو الذّكر التاج لم تكن معروفة بعد . وهكذا كانت مؤامرات الحريم وزيجات الأميرات هى وسيلة انتقال السلطة على نفس النهج من القوة أو التردّد الذى كانت تنتقل به السلطة على يد الأرستقراطية أو الكهنوت أو الاغتصاب العسكرى أو ثورات الشارع . فكانت پولكيريا الإبنة الكبرى للامبراطور أركاديوس ، مؤهّلة للمجد الذى سعى إليها فى سن الرابعة عشرة ، إذ شارف أبوها الموت حينها وشقيقها ثيودوسيوس ما يزال طفلا يحبو فارتقت العرش بوصفها وصيّة ، وأعطت عهدها بالبقاء عذراء بل دفعت شقيقاتها إلى محاكاتها ، وأشرفت على تربية شقيقها وتعليمه وتنشئته ليكون أميرا متديّنا مثابرا ، غير أنه بقى كسولا مولعا بالمجون ، فاختارت له أثينابيس Athenais إبنة الفيلسوف الأثينى ليونتيوس لتكون زوجة له ، وقد كانت أديبة ذوّاقة للجمال قامت بترجمة جزء من العهد القديم وحجّت إلى الأماكن المقدسة وعادت منها بآثار قيّمة من بينها صورة للعذراء مريم يُقال إنها « الصورة الأصلية » التى رسمها لها الرسول لوقا .

وقد استطاعت أثينابيس إثبات وجودها إلى جانب زوجها ، وهو ما أفل معه نجم پولكيريا التى أكبرت عاطفة شقيقها نحو عروسه وآثرت الانسحاب من البلاط حتى إذا وقع الانفصال بين شقيقها وبين زوجته عادت ثانية ليصبح لها شأن كبير فى تصريف أمور الدولة . وبعد وفاة شقيقها تزوجت من مارقيان [مارسيانوس ٤٥٠ ــ ٤٥٧] أحد أعضاء مجلس الشيوخ وأحد كبار القادة السابقين وأرغمته على أن يُقسم لها باحترام عُذريتها رغم إعلانه زوجا لها ، فوضعت تاج الدولة على رأسه وتفرّغت هى للقيام بأعمال البرّ الجليلة ، فلما لحقت مع زوجها بدار الفناء نصبتها الكنيسة قديسين .

وكانت أريادنى ابنة ليون الأول (٤٧٤) جديرة بتنصيب اثنين من الأباطرة كان أحدهما هو زوجها الأول زينون الإيسورى (٤٧٤ ــ ٤٩١) الذى أجلسته على العرش مكان والدها عند وفاته وألبسته التاج بيدى ابنها الذى كان مايزال طفلا ، ثم زوجها الثانى أنسطاس (أنا ستاز يوس) « الصامت » (٤٩١ ــ ٥١٨) الذى لم تُسْلمه مقاليد العرش أو تنيله فراشها إلا بعد أن وقّع على وثيقة اعتناقه العقيدة الأرثوذكسية . ويقال إن أريادنى ذات القلب المتحجّر هى التى وضعت نهاية لحياة زوجها الأول بعد أن اكتشفت أنه يسىء استخدام السلطة ، وإذ كان مصابا بداء الصّرع فقد استغلت إحدى نوباته ودفنته حياً ، وهو ما تأكّد عندما فُتحت مقبرته فيما بعد وشوهدت جثته وقد تلوّت بتقلّصات الجوع الذى التهم معه نصف ذراعه .

وليست قصة تيودورا ابنة مدرّب الدّببة أكاكيوس وزوجة الامبراطور چوستنيان العظيم (٥٢٧ ــ ٥٦٥) بحاجة إلى تعريف . فوسط أجواء السيرك المرحة وألاعيبه الجسورة وأخلاقيات أهله المنحلّة وُلدت تيودورا نحو عام ٥٠٠ من أب مروّض للدّببة وأم تشارك فى أفانين السيرك المختلفة ، ولم تلبث هى الأخرى أن تألقت بين نجوم السيرك ، فقد أهّلها لذلك قوام ممشوق وأنوثة صارخة وقدرات فائقة على اللعب والرقص والغناء والعزف على الآلات الموسيقية ، وإشاعة المرح بسرعة خاطرها ورقّة عبارتها وولعها بالضحك والمجون والكشف عن مفاتن جسدها المثير . وكان من السهل بعد ذلك وقد كشفت عن ذكاء

فريد أن تنتقل إلى خشبة المسرح ممثلة يجتذب سحرها إليها كبار رجالات المجتمع البيزنطى فى مدينة القسطنطينية التى كانت حافلة بالفساد والدعارة وتجارة الرقيق الأبيض فى مطلع القرن السادس الميلادى . وفى أنطاكية تعرّفت تيودورا على عرّافة شهيرة كانت تعمل إلى جانب ذلك بالرقص والغناء ، وقد أدركت على الفور ما تتمتع به تيودورا من مواهب تؤهّلها لأن تكون شخصية هامة فلم تضنّ عليها بالتعرّف على چوستنيان ابن أخ الامبراطور چوستين وولى عهده . وسرعان ما أشعلت شرارة حب بين تيودورا وچوستنيان وكأنما وجد كل منهما فى الآخر نصفه الآخر أو ضالّته المنشودة ، وقد كانت يومها فى الثانية والعشرين من عمرها وكان هو فى الثامنة والثلاثين .

سعد چوستنيان بصداقة تيودورا واعتبرها « هدية الله » ، فقد كان هذا هو المعنى الحرفى لكلمة « تيودورا » ، ولم يلبث أن بات طوع بنانها بل والمتبنّى لفكرها السياسى والدينى ، وبرغم تأفّف المتزمّتين من علاقة ولى العهد بهذه المرأة ذات الماضى الملوّث كان العامة يعدّون وجود امرأة منهم إلى جانب الأمير بركة إلهية لتنقل نبض الشعب إلى جهاز الحكم . بل إن الامبراطور لم يمانع فى زواج ولىّ عهده من تيودورا لأنه هو الآخر لم يكن سليل الملوك والأمراء بل مجرد جندى بارع . ووسط تصفيق الشعب بأسره بما فى ذلك الجيش ومجلس الشيوخ تزوّج چوستنيان من تيودورا التى عدّت نفسها على الفور شريكة لولى العهد فى مسئولياته وأوجه نشاطه بما فى ذلك شئون الدولة نفسها ، وكشفت عن قدرات بارزة فى رفع الاضطهاد عن بعض رجال الدين وتحقيق المصالحة بين رجال المذاهب الدينية المتخاصمين .

وفى عام ٥٢٧ أصدر چوستين مرسوما بتنصيب چوستنيان امبراطورا وأشرك زوجته تيودورا فى السلطة امبراطورة تُقاسم زوجها الحقوق والواجبات . ومع أن تيودورا ظلّت حاكمة مطلقة لمدة إحدى وعشرين سنة فوق عرش أعظم دولة فى عصرها ، فقد تجلّت فى صورة مغايرة تماما للصورة التى نشأت عليها ، فأخلصت لزوجها وتمسّكت بأهداب الفضيلة وخدمت مصالح العامة متقاسمة أعباء المُلك كلها مع زوجها ، واستطاعت أن تمحو بقايا ذكريات حياتها السابقة . ولم ترتكب حماقة يمكن أن تُعاب عليها أو على زوجها ، ولم تحتفظ من الماضى بغير قدرتها على تمثيل دور الامبراطورة التى يحنى العظماء رؤسهم لها باحترام وتقدير . وكان لها دور ملحوظ فى النهوض بمركز المرأة فمهّدت للبغيّات أن يمتهنّ مهنا شريفة يكتسبن بها رزقهن فينعمن بحياة هادئة مستقرة مطمئنة . لكن دورها التاريخى الذى لا يُنسى قد تجلّى حين انقسمت القسطنطينية بين فريقى الخُضر والزُّرق ، وكانت تيودورا تناصر الزُّرق قبل ارتقائها العرش ، حتى إذا اتصل الخُضر بالأميرين هيپاتيوس وپومپيوس ابنى أخ الامبراطور السابق أناستازيوس ووارثيه الوحيدين وجمعوا إليهما الساخطين فى شكل حزب سياسى معاد للامبراطور المنحاز للزُرق تحت تأثير زوجته ، وجد الناقمون من دافعى الضرائب الفرصة سانحة للتمرّد فانطلقت ثورة هائلة عُرفت فى التاريخ بـ « فتنة نيقا » داخل مضمار السباق المحتشد بمشاهدى سباق المركبات فى حضرة الامبراطور وحاشيته وأمام الامبراطورة ووصيفاتها وقد جلسن فى شرفة كنيسة القديس أسطفانوس المواجهة للملعب الكبير ، وتصاعدت صيحات الاستنكار ووقف مندوب الامبراطور متسائلا عن سرّ هذا الصياح فتصدّى له مندوب من الخُضر وجرى بينهما حوار كان أشبه ما يكون بمحاسبة من الشعب للامبراطور على أعماله فى حرّية تعبير نادرة المثال . ولكن لجوء رئيس الشرطة إلى القبض على بعض الساخطين وإعدام أربعة منهم بلا محاكمة ، اتضح بعدها أن بينهم مَن هو مِن الخُضر ومن هو من الزُرق ، وهو ما وحّد بين الفريقين ، وقف الجميع ضد الامبراطور ولم يُغن عنه جنوده المغاوير ، إذ انضم الشعب كله إلى الثائرين معلنين شعار « نيقا » أى النصر . واحترقت للأسف كنيسة أيا صوفيا رائعة بيزنطة النادرة المثال ومعها دور الشرطة وثكنات الجيش ومبنى مجلس الشيوخ وحمامات الإسكندر والكثير من القصور والدور بما يمثّل رُبْع المدينة تقريبا .

وفى سادس يوم من أيام الفتنة ظهر الامبراطور فجأة وسط الملعب رافعا الإنجيل فى يده مُقْسما عليه بالعفو عمّن شارك فى الفتنة على أن يُلقى الجميع السلاح ويعودوا إلى أعمالهم ودورهم . لكنه فوجىء بصمت الحاضرين ، فقد كان الثائرون قد جاءوا بهيپاتيوس وألبسوه طيلسان المُلك وشاراته التى سرقوها من قصر الامبراطور وأجلسوه مكان الامبراطور فى الملعب ، فتراجع چوستنيان وأعدّ العدّة للهرب بكل ما يمكن الظفر به من كنوز العرش وأمواله وتحفه التى أخذ أتباعه ينقلونها إلى السفن الراسية أمام قصره . وهنا انبرت تيودورا لترمى الامبراطور وأعوانه بالجبن والتخاذل عن المقاومة وتُثير فى زوجها الحميّة للدفاع عن التاج الذى ما يزال يحمله فوق رأسه ، ولتحثّه على ألاّ يربط مصيره بغير مصير تاجه ، وأنه خير له إذا سقط تاجه أن يذهب إلى الموت فى رفقته . وقررت أيا يكون موقف زوجها أن تقود هى المعركة بنفسها حتى النصر أو الموت مكفّنة فى أروع كفن ، وهو طيلسان المُلك الأرجوانى . وتحوّلت الامبراطورة فى معركة الدفاع عن العرش إلى بطل يبزّ أعظم الشجعان ، وأشعلت كلماتها نار الحماسة فى قلب زوجها وحاشيته وجيشه ، وأوفدت مندوبيها إلى كل من فريقى الزرق والخضر ليلقوا بذور الخلاف بينها فتتفكّك صفوفهم ويعود القصر حَكَما يفصل بينهما . ونجحت فى استمالة فريق الزُّرق من جديد فقام مؤازرا الجيش بضرب الثائرين الباقين حول هيپاتيوس . وقد كان تفكّك وحدة الثوار إيذانا بفشل الثورة ، كما أن قدرة تيودورا على استثارة تعاطف الشعب معها كانت سلاحا إضافيا حاسما ، فأثبتت أنها سياسية محنّكة وقائدة حربية متميزة بقدر ما كانت امبراطورة ممسكة بكل خيوط الحكم فى يدها وبأكثر مما كان يُمْسك بها زوجها الذى لم يعد يتخذ قرارا دون استشارتها وموافقتها ، وكان يُعلن ذلك صراحة ولا سيما فى ديباجة المرسوم التاريخى الذى أعاد به تنظيم الإدارة فى الدولة والذى عدّه المؤرخون أعظم أعمال چوستنيان . وقد كان لتيودورا أيضا رأيها فى اختيار كبار موظفى الدولة وفى سياسة الكنيسة وقرارات المجامع الكهنوتية .

صحيح أنه كانت لتيودورا أخطاء جسيمة وأن عطفها على الساقطات وخائنات أزواجهن قد ساعد على نشر الفساد الذى بذلت أيضا الكثير من أجل محاربته حتى نجحت فى تحريم البغاء وأغلقت المواخير ، غير أن أخطاءها كانت هيّنة أمام حسناتها الكثيرة ، فقد كانت مُصْلحة اجتماعية جعلت المؤرخين جميعا يلتفتون إلى عصر زوجها چوستنيان بالكثير من الاهتمام والتقدير ، وما يشك أحد فى أنها صاحبة الفضل الكبير فى تألق عهد چوستنيان .

ولقد كان پروكوبيوس أعلى مؤرخى عهد چوستنيان شأنا ، وكان يشغل منصبا مرموقا فى البلاط ، كما ألّف كتابا فى ثمانية مجلدات عنونه باسم « الحروب » . أما الشىء الذى غاب عن الامبراطور فهو أن پروكوپيوس كان يؤلف فى الوقت نفسه كتابا حول كل ما هو فاضح عن چوستنيان وزوجته تيودورا باسم « التاريخ السرى » ، لم يُزح الستار عنه إلا فى أوائل القرن الثامن عشر ليكشف قصة هذه الغانية التى صنعت من نفسها امبراطورة جديرة بتدوين اسمها فى سجل الخالدين وإن بدا أن المؤرخ قد تحامل عليها كثيرا . وإليك بعض مقتطفات من هذا الكتاب :

« كان چوستنيان جسمانيا وسَطاً بين الطول والقصر ، ولم يكن نحيفا وإن كان أميل شيئا إلى البدانة . وكان مستدير الوجه فى غير قبح ، نضر البشرة نضارة لا يؤثر فيها صيامه الطويل . أما عنه أخلاقيا فهذا ما يصعب وصفه ، إذ كان شريرا وليّن العريكة معا ، خاله العامة أبله . وما عُرف عنه الصدق قط ، وكانت المخاتلة ديدنه قولا وفعلا . وعلى الرغم من هذا فما أيسر ما كان يُخدع . وكان بطبعه يميل إلى الطيش والنزق والشر والرذيلة ، أميل ما يكون إلى الخداع والنفاق والزيف والمراوغة ، قاسيا لا تعرف الدموع طريقها إلى مآقيه مع الفرح أو النرح ، غير أنه أقوى ما يكون على إرسال الدمع من عينيه

حين يرى لذلك ضرورة . وكان كذوبا دوما تكلم أو كتب ، وما أسرع ما كان يحنث بيمينه المقدسة على مرأى ومسمع من رعاياه فإذا هو يعود أدراجه عما أقسم عليه أو تعهّد به أو وعد . لم يعرف الوفاء فى صداقته وما كان أغدره حين يخاصم ، شرهاً إلى القتل والنهب ، يثور ويشاكس ، وما أسرع انحداره إلى الشر ، يصمُّ أذنيه عن كل ناصح أمين أو عما هو نافع مفيد ، سرعان ما يهيىء للتآمر ثم ما يلبث أن يشب .

وكان أكاسيوس مدرّبا لوحوش مجتلد المسرح المدرّج بالقسطنطينية ، وكان من حزب الخُضر وكُنْيته « مُربى الدببة » . وحين خلّف هذا الرجل الدنيا ترك وراءه بنات ثلاثا هن كوميتو وتيودورا وأناستازيا ، ولم تكن كبراهن تجاوز سنين سبعا . وعندما شببن شيئا دفعت بهن أمهن إلى المسرح فلقد كن جميلات . وما إن أدركت تيودورا سنّ البلوغ حتى غدت بغيًا تهب جسدها لمن يرغب فيه لا تبالى . وكانت إلى هذا يُسند إليها ما هو مبتذل من المشاهد مما يترفع عنه غيرها ، فلقد وُهبت قدرة على أن تثير ضحك الناس كما كانت لها قدرتها على أداء الحركات الإيمائية ، فإذا هى بعد هذا تصبح ذات شهرة فى هذا المجال . وما خجلت يوما لشيء ما ، وما أحجمت عن أن تقوم بأى دور فاضح . لهذا تحاشاها كل رجل شريف إذا ما مرّ بها فى الفُورَم ، إذ كان يخشى أن يمسّ طرف عباءته ثوبها مخافة أن تدنّسها . وإذا ما وقع بصر أحد الناس عليها مع طلوع الفجر تشاءموا بها . وكانت مع زميلاتها الممثلات أسرع إلى إيذائهن سرعة العقرب لإيذاء من تمسّه ، فلقد كانت على جانب كبير من الخبث والحقد .

وسرعان ما وقع چوستنيان فى غرامها غراما صارخا ، وكان أول ما وُلّه بها أن جعل منها عشيقته ، ولم تكن عنده فى مصاف العشيقات بل إنه رفعها إلى مرتبة سيدات الطبقة الراقية . ولكن تيودورا ما لبثت أن جعلت من چوستنيان الذى وُلّه بها مطيّتها إلى الجاه العريض والثراء الطائل ، بعد أن استولت على قلب چوستنيان كله ولم يعد يلتفت إلى غيرها . وعلى نحو ما يفعل العاشقون من إشباع رغبات عشيقاتهم أغدق چوستنيان على تيودورا إغداقا واسعا . وإذ كان هذا الغرام يكلفه الكثير فقد أرهق شعبه ليس فى القسطنطينية فحسب بل شعب الامبراطورية الرومانية كلها للحصول على المال الذى يُشبع به نزوات عشيقته وشرهها . وإذ كانت الامبراطورة زوجة عمّه چوستين ما تزال تتربّع على عرش الدولة فإنها لم ترض أن يلوّث بلاط الامبراطورية بدنس فلم توافق على أن يتخذ چوستنيان من عشقيته تيودورا زوجة . وكانت عضوية مجلس الشيوخ تحول هى الأخرى بينه وبين الزواج من عاهرة ، وبهذا كان يقضى قانون روما العريق . ومن هنا أخذ چوستنيان يحتال لكى يحمل عمه الامبراطور على إلغاء هذا القانون واستبداله بقانون آخر يبيح مثل هذا الزواج ، وبهذا حلّل لنفسه كما حلّل لأعضاء مجلس الشيوخ الزواج من البغايا . ثم إذا هو بعد قليل تنتهى إليه مقاليد الحكم ويصبح امبراطورا كما تصبح تيودورا امبراطورة . . . . »

وإذا ذكرنا ما كان لچوستنيان من أعمال عظيمة سيأتى تفصيلها بعد ، نعجب كيف جمع چوستنيان بين هذه المنجزات الضخمة التى سجلها له التاريخ بالفخر ومساندة تيودورا له ، وبين ما يصفه به المؤرخ پروكوپيوس هنا من تلك الصفات الدنيّة التى لا تليق بعظمة چوستنيان ولا بعظمة تيودورا !

كذلك اشتعل الطموح فى وجدان صوفيا ابنة أخ تيودورا منذ تزوجت چوستين الثانى (٥٦٥ ــ ٥٧٨) الذى خلف چوستنيان ، فما كاد زوجها يقضى نحبه حتى حاولت الاستئثار بالسلطة ووقع اختيارها على تيبارپوس (٥٧٨ ــ ٥٨٢) لتُلبسه تاج الملك غير أنها علمت ــ لسوء حظّها وبعد أن نُودى به ملكا ــ أنه كان متزوجا فتظاهرت بالامتثال للأمر الواقع ، لكن زوجها لم يحرمها مما كان لها من حقوق امبراطورية وأفرد لها أحد القصور غير أنها لم تلبث أن تآمرت على الملك الجحود ، واضطرت بعدها إلى الانسحاب إلى الحياة الخاصة .

وقد تزوج قسطنطين « الذِّرب » (٧٤٠ ــ ٧٧٥) ثانى ملوك الأسرة الإيسورية من ابنة خاقان الخزر التى عُمِّدت باسم إيرينه ، على حين تزوج ثالث ملوك الأسرة ليون الرابع الخزرى (٧٧٥ ــ ٧٨٠) من فتاة أثينية كان اسمها هى الأخرى أيرينه وغدت إحدى ملكات بيزنطة العظيمات التى كان لها حتى فى أثناء حياة زوجها سياستها الخاصة . فمع أن ليون الرابع كان من مُشايعى حركة « تحطيم الصور المقدسة » إلا أن الصور المقدسة ظلت معلّقة فى جناح الملكة الذى كان يحظى فيه عُبّاد الصور المُبْعَدين بكل الترحيب والتقدير . وحين اكتشف البازيليوس ذات يوم هذه الصور فى جناح زوجته البازيليّا غضب عليها وأفقدها حظوتها ونكّل بضباط القصر الذين تستّروا على ذلك . وبعد أن ترمّلت بوفاة زوجها عام ٧٨٠ حكمت الدولة كوصيّة (٧٨٠ ــ ٧٩٧) على ابنها قسطنطين السادس البالغ من العمر عشرة أعوام وقضت على الفتن والمؤامرات بحزم وعزيمة لا تُفلّ ، وتبادلت العلاقات مع شرلمان وحاولت أن تخطب لابنها الملك الغلام روترود ابنة الامبراطور شرلمان . على أن فترة حكمها تميزت بأنها فترة حكم الخصيان ، إذ أوفدت أحدهم المدعو ثيودوروس لقمع تمرّد حاكم صقلية ، وقاد ثان هو يوحنا حملة لصدّ هجمات العرب ، وأخمد ثالث هو ستوراكيوس ثورة القبائل الصقلبية ، وأوفدت رابعا إلى دولة شرلمان ليلقّن روترود أصول اللغة اليونانية وتقاليد البلاط البيزنطى . أما أعظم أعمال أيرينه التى خلّدت بها اسمها وثأرت به من زوجها المتوفى فهو انتصار حسّ الأنثى على « حركة تحطيم الصور » حين استمالت مجلس الشيوخ وقادة الجيش لتأييدها ، وعقدت مجمع نيقيه الشهير الذى أعاد إلى الصور قداستها .

وحين بلغ ابن أيرينه العشرين وأظهر من ضروب الولاء والخضوع لأمه ما أصبح مضرب الأمثال دفعته أمه ــ بعد تعثّر مشروع زواجه من روترود ــ إلى الزواج من فتاة أرمينية تدعى ماريه . ولم تلبث هذه أن حرّرته من عبوديته لأمه إلى حد أنه تآمر عليها وعلى الخصىّ ستوراكيوس موضع ثقتها وقائد جيوشها الذى علم بالأمر وحذّرها فى الوقت المناسب مما كان يُحاك ضدها فاشتعل بها الغضب إلى حد أن صفعت ابنها على وجهه وحدّدت إقامته فى القصر وطالبت الجنود بألا يطيعوا سواها . وقد امتثلت حامية القسطنطينية لهذا الطلب ، غير أن الفرق العسكرية الأرمينية الأصل مالت إلى جانب البازيليّا الصغيرة وامتشقت السلاح مُعلنة التمرّد الذى لم يلبث أن امتد إلى باقى الفرق وقد ضاقت ذرعا بالانقياد لأوامر امرأة فثاروا على قادتهم وهتفوا مطالبين بعودة قسطنطين وتحوّل التمرّد إلى ثورة ، واعْتُقل ستوراكيوس ونُفى بعد حلق شعر رأسه ، وانسحبت أيرينه إلى أحد القلاع الحصينة مع ثروتها الخيالية . وبدأ قسطنطين يباشر مهام الدولة (٧٩٢ ــ ٧٩٧) غير أنه كان حاكما فاشلا أساء استخدام سلطاته فهزمه البلغار واضطره إحساسه بعجزه التام وتقلّبات الرأى العام إلى استدعاء أمه بل وستوراكيوس من جديد إلاّ أن الأمور لم تتحسن كثيرا ، وما لبثت أيرينه أن قضت بسمل عينى ابنها الذى لم يتحمل الصّدمة فقضى نحبه . وبعد موته حكمت الامبراطورية مرة أخرى بأسلوب لم يسبق له مثيل فى بيزنطة (٧٩٧ ــ ٨٠٢) إذ لم تحكم باسم زوجها أو ابنها بل باسمها هى ، ولم تعد تحمل اللقب الأنثوى بازيليّا بل صار لقبها « إيرينه البازيليوس الأعظم الحاكم المطلق للرومان » . ومن جديد أوكلت السلطات إلى خصيّين هما ستوراكيوس وآيتيوس . ولم يخل حكم هذه « البازيليوس » المغتصبة المخضّبة يداها بدماء ابنها مع ذلك من الأمجاد ، فقد طلب شرلمان يدها وبذل البابا جهده لعقد هذه الزيجة لعلّه يستطيع من خلالها إعادة الوحدة إلى الكنيسة المسيحية وإلى الامبراطورية الرومانية . وفى النهاية تنفس أشراف بيزنطة الصعداء حين بدت بوادر الثورة ضد حكم هذه المرأة ، فانتهز سبعة منهم فرصة مرض أيرينه واعتكافها بأحد قصورها الريفية وقادوا مؤامرة انتهت بإعلان أحدهم ملكا هو نقفور الأول « الخبير بشئون المال » Logothete (٨٠٢ ــ ٨١١) ، فاعتقل أيرينه فى قصرها غير أنها التمست السماح لها بالانسحاب إلى دير كانت قد شيّدته فى إحدى الجزر المجاورة

للعاصمة فرفض نقفور [نيقيفوروس] التماسها وأمر بنفيها إلى جزيرة لسبوس خشية أن تهرب وتعود لمناوأتهم مرة أخرى . على أنها قضت نحبها بعد ستة شهور من نفيها ، وما لبثت الكنيسة الأرثوذكسية أن منحتها الغفران إذ لم تر فيها إلا أيرينه الأثينية الورعة التى أعادت إلى عقيدة الصور المقدسة جلالها .

وثمة تيودورا أخرى أدّت فى التاريخ البيزنطى دورا مماثلا لدور إيرينه خلال الأسرة الفريجية ، وهى ابنة أحد قادة الجيش من پافلاجونيا وزوجة الامبراطور ثيوفيلوس (٨٢٩ ـ ٨٤٢) . وكان هذا الامبراطور وأسلافه الثلاثة قد قضوا على كل ما وقع لهم من صور وأحرقوا أيدى الرهبان الذين رسموها . ومن جديد وجدت العقيدة المحرَّمة ملجأها فى جناح الحريم الامبراطورى لدى الامبراطورة إيو فروزينى العجوز والبازيليّا تيودورا ، حتى لم تنجح وشاية أحد أقزام الحريم إلى البازيليوس باحتفاظ البازيليّا بجملة من الصور البديعة ، فقد جهدت فى إقناع الامبراطور بأن القزم المهرّج قد تصوّر المرايا صورا فكان الجَلْد عاقبة وشايته . بل لقد حدث يوما أن روت إحدى بنات الامبراطور لأبيها أن إيوفروزينى بعد أن وزّعت الحلوى على أحفادها الأطفال دعتهم إلى تقبيل « العرائس الدُّمى » التى كانت تخبئها تحت فراشها . ولم ينته الأمر بتحطيم هذه العرائس بل بخروجها فيما بعد من تحت الفراش بجناح الحريم لتظهر من جديد ظافرة فوق مذابح الكنائس الشرقية . ذلك أن الموت قد عاجل الامبراطور ، فكان أول ما عنيت به تيودورا بعد إعلانها وصيّة (٨٤٢ ـ ٨٥٦) على ابنها ميخائيل الثالث « السكّير » أن دعت مجمع القسطنطينية إلى الانعقاد فى عام ٨٤٢ . وعلى غرار مجمع نيقيه أعادت من جديد للصور المقدّسة مكانتها ، وعزلت البطريرك المشايع لتحطيم الصور ثم سجنته حيث ضُرب بالسياط مائتى جلدة ، وهو ما أوقع الذعر بين كبار الأساقفة وأثلج صدور صغارهم ، وعاد شهداء العصر السابق وكذا الفنانون ذوو الأيدى المحروقة إلى الظهور فى البلاط من جديد .

وفى عصر تيودورا انتصر العرب على قائدها الخصىّ ثيوكتيستوس فى كريت ، كما اعتنق البلغار العقيدة المسيحية الأرثوذكسية ، ولم تكفّ هى عن محاولة فرض المسيحية على القبائل التى تدين بالمانوية والوثنية فى شبه جزيرة البلقان . وكانت فى نفس الوقت تمارس ـ حتى فى حياة زوجها ـ التجارة البحرية بل واشتغلت بالتهريب ورعت القرصنة فكدّست ثروة طائلة غير أن ابنها ما لبث أن ثار عليها وأعدم ثيوكتيستوس وطالبها بتقديم كشف حساب بثروتها فاستسلمت وانسحبت إلى أحد الأديرة . وانفرد ابنها ميخائيل « السكير » بالسلطة ، وخلال أحد عشر شهرا فحسب أتى على مدّخرات أمه بأجمعها وصهر كل ما كانت تمتلكه من أدوات ذهبية وفضية ، فقد كان ماجنا عربيدا تحركه زوجته الطائشة يودوكيا ، التى نجحت أمه مع ذلك فى تزويجه من ثانية لها نفس الاسم ، غير أنه لم يقطع علاقته بيودوكيا الأولى ، بل لقد عنّ له كى ييسّر الأمر على نفسه أن يزوّجها من بازيل المقدونى الذى تأسست من نسله الأسرة الحاكمة المعروفة بالأسرة المقدونية . وإذا كان بازيل قد ارتضى هذه العلاقة الشاذة فإن الشىء الغريب هو أن ابنى بازيل اللذين تولى أحدهما عرش الامبراطورية وهو ليون السادس « الحكيم » (٨٨٦ ـ ٩١٢) لم يكونا ولدى بازيل بل ولدى ميخائيل .

وما أكثر ما أفاض ليون السادس فى الحديث عن علاقاته بالنساء ، غير أن ثمة تناقضا صارخا بين زهوه بعلاقته بالنساء وبين فرماناته التى كانت تحرّم وتعاقب الزواج الثالث إذ تقول : « حتى ذكور الحيوان عندما يفقدون إناثهم يرتضون العيش عيشة العزلة والعزوبة على العكس من البشر الذين يُقْدِمُون بلا حياء على الزواج من ثانية ومنهم من لا يكتفون بهذه المعصية بل ينتقلون من الزوجة الثانية إلى الثالثة » . وإذا كانت الكنيسة قد رفعت ثيوفانو أولى زوجات ليون السادس إلى مرتبة القديسات فذلك تعويضا لها عن

امتثالها لنزوات زوجها . وبعد موتها سارع زوجها المقنن الصارم ــ بعدما وارى جثمانها بمنتهى الخشوع والورع وأوقد حول جدثها ألف شمعة ــ إلى الزواج بزويه التى كان يعاشرها منذ زمن طويل معاشرة المحظيات . وما كادت زويه تقضى نحبها حتى تزوج من يودوكيا كاربونوسپينا . وحين ترمّل للمرة الثالثة اتخذ عشيقة اسمها هى الأخرى زويه ما كادت ترزقه بولد حتى جعل منها بازيليًا ، وهى التى تولّت تنشئة ابنه قسطنطين السابع » الأرجوانى (٩١٣ ــ ٩١٩) ، والثابت أنها قد غيّرت من مسلكها الذى بات بعيدا عن الشوائب والشبهات ، كما تولت بالرعاية هيلينا زوجة ابنها .

ويحتفظ لنا التاريخ بقصص أغرب من الخيال عن حريم ابنها رومانوس الثانى (٩٥٩ ــ ٩٦٣) ، فيروى جوستاف شلومبرچيه أن رومانوس كان ما يزال غلاما عندما تمت خطبته إلى برتا الابنة غير الشرعية لملك إيطاليا . وبعد أن احتلت مكانها بالقصر بوقت قصير قضت نحبها قبل أن تجرى مراسم الزفاف ، ووافق أبواه على زواجه من فتاة كان قد تعلّق بها تدعى ثيافانو قيل إنها كانت أجمل نساء عصرها وأشدّهن جاذبية ورقة ، وكان مولدها بحانة لأبيها واسمها الأصلى أناستازو ، وهو اسم كان شائعا بين الخادمات . ولا يدرى أحد كيف تسنّى لهذه المرأة التعرف إلى رومانوس وكيف انتقلت من حانة أبيها إلى « القصر المقدّس » . وقد استغلت ثيوفانو الداهية الذكية تأثيرها الطاغى على زوجها لتصبح أعلى الشخصيات شأنا فى القصر ، حتى إن الامبراطور العجوز لم يكد يلفظ أنفاسه الأخيرة ويسجى جثمانه فى التابوت الأرجوانى وسط المراسم المهيبة حتى أصرّت ثيوفانو على إبعاد البازيليّا الوالدة وبناتها الخمس من القصر . ومع أن البازيليوس قد تمسّك ببقاء أمه إلا أنه ارتضى انتقال شقيقاته إلى أحد الأديرة ، وهو ما كان يمثل ضربة قاضية للشقيقات أن يتركن قصر أبيهن لتنعم به وحدها امرأة انتهازية أطلقت عليهن مجموعة من الخصيان أجبروهن على الخروج محمولات فوق محفّات . بل لقد بلغت كراهية ثيوفانو لهن بأن قضت بالتفريق بينهن ، فأودعت اثنتين منهن فى أحد أديرة أنطاكية والثلاث الأخريات فى دير ناء ، وعهدت إلى الراهب يوحنا بالإشراف على طقوس دخولهن سلك الرهبنة فقام بنفسه بجزّ شعورهن . وما كاد الراهب يدير ظهره لهن حتى نزعن ثيابهن الدينية ورفضن استئناف ارتدائها وعُدْن يأكلن اللحم الذى كان أكله محرّما فى الدير .

وبعد أن قضت ثيوفانو على بقايا نفوذ حماتها إثر نفى شقيقات زوجها غدت سيدة القصر بلا منازع وجعلت من زوجها الكسول بطبيعته امبراطورا خاملا لم يلبث إسرافه فى النهل من الملاذ أن نال من صحته فقضى عليه ومات فى الرابعة والعشرين من عمره مخلّفا ثيوفانو بولديها قسطنطين وبازيل وابنتيها ثيوفانو الصغرى التى ستُزفّ فيما بعد إلى أوتو الألمانى ، وأنّا التى ستقترن بالأمير الروسى الشهير ڤلاديمير . غير أن المؤامرات أخذت تُحاك من حول البازيليّا الحسناء واستأثر الخصىّ برينجاس بسلطات استبدادية واسعة ، فعلقت ثيوفانو أملها على نقفور [نقيفوروس] فوقاس قائد الجيوش الأسيوية الذى تولى منصبه خلفا لأبيه القائد بارداس العجوز وشاركه فيه أخوه ليون . وكان نقفور فوقاس أرمينيا قضى معظم حياته فى المعسكرات وذاع صيته بعد استرداد كريت من العرب وتحقيق انتصارات متلاحقة على أمراء حلب والموصل . وقد اشتهر بحبه الشديد لمهنته وبقدرته العسكرية وبتديّنه واعتداله ، فكان أولا رجلا عسكريا متميزا بالورع والتقوى يصوم صيام الرهبان الطويل ، ولا يخالط سوى الزهّاد والرهبان المتعبّدين حتى زوّده البطريرك ومجلس الشيوخ بسلطات غير عادية فى إدارة شئون جيوشه المرابطة بآسيا . وقد ساعده ضباطه وخاصة مواطنه يوحنا الشَمَيْشِق [زيميسكيس] على وضع نهاية لحكومة برينجاس والاستحواذ على السلطة ، فألبسه جنوده قسرا الحذاء الأرجوانى وقلّدوه قلادة القيادة منادين به ملكا ثم انطلقوا عابرين البوسفور صوب العاصمة الثائرة على برينجاس ، ودخلها وسط موكب عسكرى ضخم متجها صوب

كنيسة أيا صوفيا وسط هتاف الجماهير له بطول العمر وتهليلهم بعبارة « هلمّ إلى المدينة » [وهى باليونانية Eis tèn polin] . ويذهب معظم المؤرخين إلى أن كلمة استنبول التى أطلقها الأتراك على القسطنطينية ليست تركية الأصل ، بل هى مشتقة من هذه العبارة اليونانية المركّبة من شقّين : الأول Eis tèn وهى كلمة نداء بمعنى هلمّ إلى ، والشق الثانى وهو Polin بمعنى المدينة . وقد اضطلع البطريرك پوليكتوس بمهمة تتويجه لوفق الشعائر المألوفة .

غير أن نقفور لم يشأ الانفراد بالسلطة بل أقسم على احترام حقوق قسطنطين وبازيل « وليدى المهد الأرجوانى » وأعلن نفسه وصيًا عليهما (٩٦٣ ــ ٩٦٩) . وقد رأس الأميران مع أمهما حفل التتويج الكنسى جالسين فوق عروش ذهبية ثلاثة . وكانت الامبراطورة اللعوب قد وقع اختيارها على هذا الجندى الصلب ذى الستين عاما ليكون زوجالها وسيّدا ، وبات تعلّق نقفور بعروسه مضرب الأمثال ، فشيّد لها القصور وأغدق عليها من الهدايا ما يجلّ عن الوصف حتى لم يعد هناك غال أو نفيس لم يُهْدِه إلى البازيليّا التى استحوذت على كافة مشاعره وعواطفه . وإذا كان الكثير من الملوك الشرعيين ملوكا خاملين ، إلا أن نقفور كان قبل كل شىء قائدا للجيوش يدفعه ذوقه ومزاجه نحو الجندية ، فلا يكاد يبتعد عن جناح زوجته بالقصر حتى يتسربل بدرعه مثلما اعتاد أيام كان ضابطا بسيطا يخترق مع جنوده الصحارى القاحلة ويزحف بهم فوق الأراضى الجرداء ويجتاز بهم القفار الوعرة فى جبال طوروس ولبنان ويشتبك فى قتال العرب بسوريا والعراق ، بينما يتصدّى قواده لمتمردى إيطاليا والغزاة الجرمان . ولم يتناول نقفور اللحم فى حياته ولم يشرب الخمر ، وكان يتخذ فراش نومه من بساط فوق الأرض ، ولكن أى عاطفة مشتركة جمعت بين هذا الجندى الخشن الورع وبين البازيليّا المنحلّة الطموحة ؟ هذا مالاندريه . لقد أسره جمال ثيوفانو وأخذ بلبّه فوقع فى غرامها ، وقيل إنه قد نشأت بينهما فى الماضى علاقة غير بريئة أثناء حياة الامبراطور رومانوس فكانا يلتقيان كلما جاء إلى القسطنطينية للاحتفال بأحد انتصاراته . على أن ثيوفانو ما لبثت أن سئمت هذا الزوج الذى كان يقضى معظم وقته بعيدا عنها ، كما بدأت تسخر من الوساوس الدينية التى كانت تساور نقفور بين الفينة والفينة عندما يعود إلى مداومة الصيام والنوم فوق الأرض على بساطه ، واكتشفت فيه جنديا جلفا مجردا من الظُّرف والكياسة بعيدا عن الأناقة ، وبرمت برائحة الخيل التى تفوح منه على الدوام ، وملّت سلوكه الفظ حتى قيل إنه كان يضربها أحيانا . وخُيِّل إليها أن نقفور يسعى إلى سلب ابنيها اليتيمين حقوقهما فى العرش الأرجوانى ، فاشتعلت أمومتها غضبا . هذا إلى أن عاطفة جديدة نحو بطل آخر يصغر زوجها بعشر سنوات قد جرفتها ، عاطفة حُبْلى هى الأخرى بالاعتبارات السياسية . فلم تلبث أن حاكت مؤامرة ضد نقفور مع هذا العاشق الذى يعد ألصق الناس به والذى أسهم أكبر إسهام فى تنصيبه امبراطورا ، وهو زميل السلاح وشريك الأمجاد الحربية جان زيميسكيس (الشميشق) ، وقد وعدت الامبراطورة بأن تتزوّجه إذا خلّصها من نفقور . ويروى جوستاف شلومبرچيه أنه كان على الشميشق كى يلقى ثيوفونا فى خلواتهما الغرامية أن يعبر البوسفور كل ليلة فى قارب ليختفى وسط متاهات مبانى البلاط معتمدا على فطنة الخصيان والعبيد وكتمانهم ، مخاطرا بحياته فيما لو اكتشف أمره .

ومرة أخرى تكررت المأساة الخالدة التى تضافرت فيها كليتمنسترا مع عشيقها أيجيستوس على قتل زوجها أجاممنون . ففى ليلة قارصة البرد من شهر ديسمبر أدخلت الامبراطورة المتآمرين خلسة إلى القصر وأخفتهم فى الأجنحة السرّية وتوجّهت بنفسها إلى فراش نقفور كى تُلهيه وتزيل شكوكه حتى إذا أسبل النعاس جفونه واستغرق فى السبات تسلّلت من الغرفة دون أن تغلق بابها ثم أعطت الإشارة للقتلة الذين اغتالوا زوجها وهو نائم ، وارتدى زيمسكيس وهو واقف منتصرا فوق جثة الامبراطور الباسل الحذاء

الأرجوانى بينما راح المتامرون يهتفون فى أنحاء القصر بحياة چان زيميسكيس ، منادين به امبراطورا ، غير أن ثيوفانو أخطأت هذه المرة فى حساباتها الغرامية وفى مطامحها السياسية . فما كاد زيميسكيس يتبوأ العرش باسم يوحنا الأول (٩٦٩ ــ ٩٧٦) حتى بدأ يعيد التفكير فى مخططه ، ولابد أن قد خطر له أن ثيوفانو لم تعد شابة وأنها أم لأربعة أطفال وأرملة لزوجين وأنها وضيعة الأصل والنسب ، ولم ير نفسه بحاجة إلى أية حقوق يستمدّها منها . كما هداه ذكاؤه إلى إلقاء وزر اغتيال البازيليوس السابق على عاتق ثيوفانو لا عليه ، ومن ثم رفض الزواج من المرأة التى اتخذها عشيقة له وهجر ثيوفانو ابنة الخمّار ليتزوج من أميرة حقة « وليدة المهد الأرجوانى » هى تيودورا ابنة قسطنطين السابع التى سبق أن طردتها ثيوفانو من القصر .

واشترط البطريرك لتتويج زيمسكيس إبعاد ثيوفانو من القصر ونفى سائر المشتركين فى مؤامرة الاغتيال ، ورضخ الامبراطور لشروطه ، فأبعدت البازيليّا المخلوعة إلى إحدى الجزر ثم ما لبثت أن هربت بعد فترة وجيزة وأخذت توجّه الاتهامات للملك الجحود الذى لم يجد مفرا من ضرورة نفيها إلى مكان لا تستطيع الهروب منه . وخلال حكم زيميسكيس وحكم بازيل الثانى « جلاّد البلغار » (٩٧٦ ــ ١٠٢٥) المولع بالحروب نعمت الامبراطورية ببعض الانتصارات فى ميادين القتال وانكمشت معها مؤامرات القصر . وبعد موت بازيل وشقيقه قسطنطين الثامن (١٠٢٥ ــ ١٠٢٨) عادت السلطة من جديد إلى أيدى النساء وقد أصبحن أكثر حنكة وجرأة فى الاستبداد بالسلطة ، فلم يعقب قسطنطين الثامن إلا ثلاث أميرات أرجوانيات هُن يودوكيا التى آثرت الترهّب ، وزُويه التى بلغت من العمر خمسين عاما وكانت مع ذلك ذات شبق عارم ، وتيودورا التى شاءت أن تقضى حياتها عذراء . وقبل أن يلفظ الامبراطور أنفاسه الأخيرة استدعى أحد كبار قادته رومانوس أرجيروس « الفضّى » وتفضّل فخيّره بين سمل عينيه أو عقد قرانه على زويه ، وحار رومانوس كيف يستجيب لأمر الامبراطور بينما هو متزوج بالفعل ، غير أن زوجته وفّرت عليه مشقّة سمل عينيه بأن ارتضت الانسحاب إلى الدير ، وبموت حميه غدا رومانوس الثالث امبراطورا (١٠٢٨ ــ ١٠٣٤) . وعلى حين انصبّ اهتمامه على المعارك الناشبة بين جيوشه وجيوش العرب التفتت زويه إلى شئون الحكم وقد أخذت الغيرة من حقوق زوجها وسلطاته تنهشها ، وضيّقت الخناق على أختها تيودورا وعزلتها فى ديرها . وعلى أية حال كان لنزوة غرامية جديدة طرأت على زويه الفضل فى اختصار حياة رومانوس ومنح البيزنطيين سيّدا جديد . فقد كان لرومانوس خصىّ أثير يدعى يوحنا له شقيق وهبه الله جمالا لا يبارى يدعى ميخائيل . وتحت إلحاح يوحنا قبل البازيليوس تعيين شقيقه « أنيساً » بغرفة نومه . وما كاد نظر البازيليّا يقع على ميخائيل حتى وقعت أسيرة غرامه وزاد اشتهاؤها له ، فلم تعد تراه كل يوم حتى تشتعل مشاعرها وتتأجج رغبتها . وكانت من قبل تضمر الكراهية للخصىّ يوحنا فإذا هى تتودّد إليه وتستدعيه إلى حضرتها كثيرا وتوجّه إليه العديد من الأسئلة عن أخيه مما جعله يفطن إلى وقوع الملكة فى هوى شقيقه ، فبادر إلى تشجيعه على الاختلاف إليها ونصحه إذا ما لمح بادرة تشجيع منها ألا يتردد فى معانقتها وتقبيلها ومطارحتها الغرام . واستمرت العلاقة ولم تعد سرّا خافيا يقتصر على أفراد الحاشية بل سرى الأمر وبات حديث الناس كافة بالعاصمة ، بينما كان البازيليوس هو الوحيد الذى لا يعلم بتلك العلاقة . وعندما كان رومانوس يستلقى إلى جوار زوجته فى فراشهما كان يطلب إلى أنيسه ميخائيل دغدغة قدميه فيتجاوزهما هذا إلى قدمى البازيليا ، وهكذا كان البازيليوس يؤدى عن غير قصد دور الزوج المتسترّ على غرامها . وعندما أطلعته أخته پولكيريا على ما يجرى وراء ظهره وضرورة الحرص والحذر إكتفى بسؤال ميخائيل إذا ما كان حقيقة عشيقا للملكة ، وإذ أنكر ميخائيل هذه العلاقة إنكارا تاما ألزمه رومانوس أن يؤيد شهادته بالقسم . ولم يتردد ميخائيل فى القسم واقتنع البازيليوس بأن ما حدث كان شائعة مُغرضة فحسب مقصود بها إيذاء تابعه الوفىّ . وقيل إن ميخائيل قد أصيب فى ذات اليوم الذى أقسم

فيه كذبا بمرض خطير تتقلّص معه عيناه ويرتجف معه جسده حتى يزحف على الأرض متلوّيا . وكثيرا ما كان يحدث ذلك فى حضرة الملك الذى تأخذه به الشفقة ويزداد اقتناعا ببراءته وزيف الاتهام الموجّه إليه لأن مثل هذا الرجل المريض لا يمكن فى نظره أن يكون عاشقا أو معشوقا . وقيل أيضا إن الملك كان على علم بتلك العلاقة ولكنه لمعرفته بمدى شبق زوجته وطيشها آثر تحمل علاقتها بميخائيل على أن تتخذ لنفسها جمهرة من العشاق إلى أن وقع الملك نفسه فريسة مرض عضال أشرف معه على الهلاك ، غير أن يداً عاجلته يوما وهو وحده فى الحمام فدفعت برأسه فى حوض الماء حتى لفظ أنفاسه الأخيرة فحُمل ليُسلم الروح فوق فراشه .
وهُرعت زويه إليه متباكية نائحة ، وبدأت على الفور بذل مساعيها لوضع ميخائيل فوق سدّة العرش الامبراطورى . وعبثا حاول مستشاروها أن يُثنوها عن عزمها أو أن تؤجل هذه الخطوة إلى حين ، لكنها أصرّت على رأيها وتعجّلت بلوغ هدفها يحضّها على ذلك ويستحثّها الخصىّ يوحنا شقيق ميخائيل الذى لم يكفّ عن تحذيرها من المصير الرهيب الذى ينتظرهم جميعا إذا ما تباطأت فى تنفيذ مخططها ، فألبست ميخائيل البافلاجونى الزىّ الامبراطورى ودعته إلى اعتلاء العرش الامبراطورى إلى جوارها وأمرت أعوانها بالهتاف له والسجود أمامه (١٠٣٤ ــ ١٠٤١) ، واستدعت البطريرك ألكسيس فى عجلة كى يبارك زواجها من ميخائيل مشاركا فى مراسم تتويج الامبراطور الجديد وإيداع جثمان الامبراطور السابق تابوته .
على أن زويه الأرجوانية لم تستشعر السعادة فى أحضان الزوج الجديد الذى غدا نهبا لمرضه الفتّاك ونوبات الصّرع المتتالية والذى انصرف إلى التكفير عن جريمته البشعة فى أعقاب ما أحسّه من وخز للضمير بالحج إلى المزارات المقدسة مخلّفا إدارة شئون الدولة لشقيقه الخصىّ ، تاركا للبازيليّا الحبل على غاربه لبسط نفوذها الاستبدادى بما ينطوى عليه ذلك من عنف وبطش بينما البرابرة يجتاحون أقاليم الامبراطورية . ولم يقم ميخائيل بواجبه مداراة لتقاعسه إلا مرة واحدة حين قاد الحملة ضد البلغار وهزمهم وعاد ليموت فى القسطنطينية . وبمجرد موته حاول الخصىّ يوحنا أن يفرض على الامبراطورة سيّدا من اختياره هو ، ابن أخيه الفظ الوافد مثله من بافلاجونيا وتُوّج باسم ميخائيل الخامس « الشمّاع » (١٠٤١ ــ ١٠٤٢) ، وكان صغير السن بالنسبة لزويه حتى باتت تتحرج من زواجه ولا تجرؤ على الإقدام على هذه الخطوة الشاذة فقنعت بتبنيه بعد أن جعلته يقسم أمام المذبح أن يعاملها معاملة الأم ، غير أن الفتى الانتهازى ما لبث أن أثبت جحوده لكل من يحيط به فأمر بنفى عمّه يوحنا وقضى بخَصْى جملة من أقاربه ممن كان يشك فى طموحهم ، ثم نفى البازيليا إلى إحدى الجزر لتقضى بقية حياتها فى الدير . على أن إجلال الشعب للأسرة المقدونية الحاكمة بالرغم من جرائم زويه وسلوكها الطائش دفع بالقسطنطينية عن بكرة أبيها إلى الثورة ، فوضع فريق منهم البطريرك ألكسيس على العرش ، وأخرج فريق آخر الأميرة تيودورا الأرجوانية المُسنّة من الدير . وحين التجأ الامبراطور ميخائيل الشمّاع إلى الدير اقتحمته الجماهير الثائرة رغم « حق اللجوء » المكفول وجرّوا ميخائيل إلى « ميدان سيجما » حيث سملوا عينيه ، وأعادوا زويه إلى العاصمة لتشارك أختها تيودورا العرش . ولم تتفق الشقيقتان الأرجوانيتان لفترة طويلة ، فآثرت تيودورا العودة إلى ديرها وانصرفت زويه إلى البحث عن زوج جديد دون أن توقفها عن غيّها تجاربها الثلاث مع رومانوس الثالث وميخائيل الرابع وميخائيل الخامس أو تثنيها معرفتها بتحريم الكنيسة للزيجة الثالثة . فكانت تقنع نفسها أنها إنما تفعل ما هو فى صالح الامبراطورية ، فمضت تتطلّع إلى زوج مطيع سهل الانقياد ، واستبعدت أول من اجتذب نظرها حين اكتشفت شدّة اعتزازه بنفسه ، وغضت الطرف عن غيره لأنه كان متزوجا ورفضت زوجته أن تنسحب إلى الدير ، فاستقر رأيها أخيرا على قسطنطين التاسع مونوماخوس (١٠٤٢ ــ ١٠٥٥) « المبارز » الذى كانت قد أسبغت عليه من قبل الكثير من فضلها وربما أيضا الكثير من العواطف الحارّة خلال حياة زوجها الثانى الذى كان قد أقصاه إلى المنفى إثر نوبة من نوبات الغيرة . وكانت البازيليّا وليدة المهد

الأرجوانى تنحدر حينذاك إلى عامها الخامس والستين ، ولم يعد فى مظهرها أو سلوكها ما يشد الرجال إليها ، ولكن مونوماخوس ارتضى الزواج بها طمعا فى العرش . وإذ كان لا يقل فجورا وانحلالا عنها لم يحاول حتى سترفضائحه ونزواته ، فأتى بعشيقته الأرملة الشابة إلى القصر وفرضها فرضا على زوجته وعاملها على قدم المساواة معها ، ثم حاول أن ينصّبها ملكة غير أن الشعب ثار مستنكرا ، واضطرت زويه إلى مناشدة الجماهير أن يخفّفوا من غلوائهم كى تجنّب مونوماخوس وخليلته المصير الذى انتهى إليه ميخائيل الشمّاع . ومع ذلك لم يلبث مونوماخوس المتقلّب أن أتى إلى القصر بأميرة بربرية أسيرة من قبائل الآلانيين Alains كانت رهينة بالعاصمة وألبسها الرداء الملكى ومنحها لقب « أوغسطا » ، ولم تنته انحرافات مونوماخوس إلا بموته عام ١٠٥٥ . وفى هذه الآونة ذاتها قضت البازيليا العجوز نحبها وخلى العرش فاعتلته تيودورا الأرجوانية (١٠٥٥ ـــ ١٠٥٦) ابنة قسطنطين الثامن الأخرى واتسمت فترة حكمها بالاعتدال والحكمة ، وخفّف من عبء الحكم عليها تعلّق الشعب بالأسرة المالكة . وقد ضربت تيودورا على أيدى المتآمرين المدنيين والعسكريين ، وكانت تبلغ من العمر خمسة وسبعين عاما وتنبأ لها الرهبان بأنها ستعيش إلى أن تبلغ المائة عام ، غير أن خصيانها المقربين طالعوا آثار الكهولة على محياها وأحسّوا معها قرب نهايتها فأقنعوها بأن مصلحة الدولة تقضى بأن تُسلم مقاليد الأمور إلى شيخ مسنّ هو ميخائيل السادس ستارتيو تيكوس « المحارب » (١٠٥٦ ـــ ١٠٥٧) ، وكان ذلك انتقالا للسلطة أكثر منه زواجا ، فقد ماتت تيودورا بعد ذلك ببضعة أيام ، وبموتها انتهى نسل بازيل المقدونى الذى احتلت أسرته العرش مائة وتسعة وثمانين سنة حافلة بكل ما هو غريب خارق للمألوف .

* * *

لقد رأينا كيف تصنع النساءُ الأباطرة ، وكيف يخلعنهم عن عروشهم ، ويبقى علينا أن نتبين كيف كان الأباطرة يصنعون الامبراطورات . فعلى الرغم من صرامة القوانين والعادات والمراسيم كانت نزوات الملك هى القانون السارى ، فلم يكن يرى أنه مضطر ـــ كما كانت الحال فى أوربا وقتذاك ـــ إلى اختيار عروسه من بين الأسر النبيلة الموازية له ذات النسب العريق . لم يخش أباطرة بيزنطة الزواج غير المتكافىء ، فكانت أى امرأة تستطيع أن تصير امبراطورة مثلما كان يستطيع أى رجل أن يتطلع إلى تسنّم السلطة العليا . ولقد شهدت القسطنطينية زيجات تتم على الطريقة المألوفة فى القصص الخيالية التى يتزوج فيها الملك من راعية أغنام أو فتاة فقيرة ، بل لقد انحدر أحيانا إلى ما هو أحطّ من ذلك . فعندما كان الامبراطور چوستين مايزال ضابطا بسيطا تزوج من فلاحة بربرية مثله من حوض الدانوب تدعى لوپيسينا ما لبثت أن أصبحت « سيدة العالم » فلم يحاول قط التخلص منها أو التنكّر لها ووضع التاج الامبراطورى فى نهاية الأمر على رأس الطاهية التى ظلت لأمد طويل تقف أمام الموقد لإعداد طعامه فى المعسكر . كذلك كشف لنا التاريخ عن البيئة المنحطة التى التقط ابن أخيه چوستنيان منها عروسه تيودورا ، كما عقد ثيودوسيوس قرانه على ابنة أستاذ فلسفة من أثينا ، وغدت فتاة أثينية أخرى زوجة لابن الامبراطور نقفور الثانى ، وتزوج چوستنيان الثانى وقسطنطين الذّرب من فتاتين من الخزر . وكانت ثمة محاولتان فى حالتى روترود وبرتا للإصهار إلى ملوك الغرب . وقد أسهمت كل أمصار أوربا وأتيكا وپافلاجونيا وأرمينيا وفريجيا فى إمداد بيزنطة بنصيبها من البازيليّات . وإذا كان بعض الأباطرة قد انحدروا إلى الزواج من نساء من أصل وضيع فقد تزوج أغلبهم من بنات كبار موظفيهم الذين يحتلون مراكز مرموقة فى جهاز الدولة ، كما كان من الممكن أن يغدو موظف بسيط فجأة حماً للامبراطور . وما أكثر ما تطاولت أحلام زعماء قبائل البرابرة وهم راقدون تحت سقوف خيامهم إلى مثل هذا المصير .

وكانت ثمة عادة غريبة تسيطر على هذا الاختيار وصلت إلينا من خلال قصة زواج ثيوفيلوس بن ميخائيل « الألثغ » . فعندما تولى العرش أوفدت يوفروزينى زوجة أبيه رُسُلا إلى كافة الولايات والأقاليم لانتقاء أجمل فتيات الامبراطورية وإرسالهن إلى « القصر المقدس » حتى إذا اجتمع شملهن فى قاعة الطعام اللؤلؤية ناولت ابن زوجها تفاحة ذهبية ليمنحها من تحظى بإعجابه منهن . وكان من بين المتسابقات فتاة من أسرة نبيلة تدعى إيكاسيا ما كاد يقع بصر الامبراطور الفتى عليها حتى نالت إعجابه فاقترب منها وهو يلاطفها فى ودّ قائلا : « ما أكثر ما يكون النساء مصدرا للرزايا » . فأجابته لتوّها قائلة بحماسة : « بلى ، ولكنهن إلى هذا مصدر الكثير من الخير » . فاضطرب ثيوفيلوس أمام سرعة بديهتها وحضور إجابتها وأخافه ذكاؤ ها فابتعد عنها وقدّم التفاحة الذهبية إلىَ تيودورا ابنة أحد قضاة بافلاجونيا . أما إيكاسيا التى كانت قاب قوسين أو أدنى من تاج الامبراطورية فقد انسحبت إلى دير عاشت به صارفة حياتها فى التعبّد والاشتغال بالأدب ، فألّفت بعض القصص التى تحض على التقوى كما ألّفت عددا من التراتيل الدينية .

وأيا كانت البيئة التى تفد منها خطيبة البازيليوس فقد كانت تجد نفسها محوطة بعدد من كبار الخصيان ، كما كانت تستقبل زائراتها اللاتى يتلاحقن بنفس الترتيب الذى كان زوجها يستقبل به أزواج هؤ لاء الزائرات ، ومنهن زوجات القناصل والشيوخ والقادة والفرسان والضباط والكتبة الخ . وكانت حتى قبل إتمام مراسم الزواج تتلقى التحية بوصفها البازيليا وتُعامَل معاملة الملكات وتسكن « الأوغسطيون » وهو الجناح المخصّص للملكات ، وتُلبسها أميرات الأسرة الملكية « الحذاء الأرجوانى » وتتقلد الجواهر الامبراطورية . وتتحلّى البازيليا الجديدة سواء كانت إبنة أحد زعماء البرابرة أو ابنة عامل متواضع أو موظف بسيط أو صاحب حانة أو مدرّب دببة بتلك الحلىّ التاريخية الشهيرة الثمينة التى تحلّت بها وتوارثتها أجيال من الملكات والأميرات وليدات المهد الأرجوانى . وبعد تسجيل عقد الزواج ، وبعد أن يدسّ الامبراطور خاتم الزواج فى أصبع عروسه تبدأ أحفال الزواج والتتويج المعقّدة الطقوس . وإذ كان الرمز الرئيسى للزواج حسب طقوس الكنيسة الشرقية هو التاجين اللذين يوضعان فوق رأسى العروسين ، فقد كان الزفاف الملكى تتويجا مزدوجا ، أحدهما تتويج الزفاف والآخر تتويج سياسى . وكان التتويج السياسى يسبق تتويج الزفاف ، وبذلك تغدو العروس ملكةً قبل أن تصبح زوجة للملك . وحتى عهد أسرة كومنينوس الذى سادت خلاله الأفكار الغربية فى القسطنطينية كان الحفل المزدوج لا يُقام إبان النهار تحت قباب أيا صوفيا وإنما ليلا وسط الطقوس السرّية « بالقصر المقدس » ، فلم تكن الأعراف اليونانية القديمة التى كانت تفرض على المرأة حياة الانزواء والاعتزال تُبيح العلانية عند إجراء تلك الطقوس البالغة الروعة . ولذا كانت اجراءات تتويج خطيبة الملك ثم عقد قرانها تجرى فى إحدى كنائس القصر أو إحدى الكنائس القريبة منه ، وأحيانا فى إحدى القاعات التى تتحوّل مؤقتا إلى مصلّى . ومنذ هذه اللحظة تسكن البازيليا الجديدة فى الجناح الذى يخصّصه لها البازيليوس ببلاطاته الرخامية البيضاء وجدرانه المغشّاة بلوحات الفسيفساء ذات الخلفيات المذهّبة والسقوف الذهبية المستندة إلى الأعمدة . أما غرفة نومها التى كان يُطلق عليها اسم موزيقوس mousikos أى التناغم والانسجام فقد شُكِّلت أرضيتها من الرخام المتعدّد الألوان وكأنها مرج مرصّع بالزهور ، وزُيِّنت جدرانها أيضا بلوحات الفسيفساء الرخامية . وترتكز ظُلّة سريرها الامبراطورى على خمسة أعمدة . وعندما يحين موعد وضع طفلها تنتقل إلى قصر البورفير [الرخام السماقى] حتى تغدو أطفالها ذكورا كانوا أم إناثا « وليدى المهد الأرجوانى » حائزين على كافة الشروط الشرعية التى يتطلبها الدستور البيزنطى . وهى تحمل ألقاب الامبراطورة والأوغسطا والبازيليا وصاحبة الأمر والنهى Despoina ، ولا تنادَى بغير لقب « صاحبة الجلالة » وتحمل التاج والصولجان على هيئة غصن الزنبق رمز النقاء والطهارة . ومهما كانت وضاعة شأن محتدها فسرعان ما ترقى تلقائيا إلى السلالة المقدّسة ، بل تكاد

تكون هى نفسها مقدسة ، وتبدو صورتها منقوشة على النقد إلى يسار زوجها تحت صورة يسوع الذى يمسح على رأسيهما بيده . ورأينا بعض الأباطرة يمنحون الملكات حق سك النقود كما فعل قسطنطين العظيم مع أمه هيلانه ، ورأينا بعضهم يشيّد التماثيل لهن فى الميادين العامة مثلما فعل ثيودوسيوس الثانى لزوجته يودوكيا . وكان يحق للأوغسطا فى بعض الأحوال أن تحكم الامبراطورية حكما مطلقا أو أن تتخذ لنفسها لقب امبراطور كما أسلفت . وكانت حياتها لا تكاد تنفصل عن حياة زوجها تستغرقها الاحتفالات والمواكب والاستقبالات والمراسم الدينية ، كما كان لها بيتها الخاص الذى لا يلجه غير الخصيان والنساء . ومثل الامبراطور كان لها تابعها الخاص وحُرّاسها من جميع فئات الحرس الامبراطورى من حاملى الرماح أو السيوف المقوّسة ، ويخضع اختيارهم جميعا لمشيئة الامبراطور وموافقة الامبراطورة . فقد كان الملك حريصا على ألا يكون فى حاشية الامبراطورة من يثير الشكوك إذ كانت الرِّيب تسود القصر ، وليس معنى ذلك أنه كان من الصعوبة اختيار أفراد للعمل بالقصر ، فالكثير من الآباء كانوا يُخصون أبناءهم الذكور لإتاحة الفرصة لهم للوصول إلى مناصب القصر بل ومناصب الكنيسة . ومن هذه الطبقة من الموظفين تخرّج العديد من الوزراء والقادة والربابنة والبطارقة . كذلك كان للبازيليا أسطولها الخاص المكون من سفن سوداء وحمراء . وإلى جوار ضباطها المُرْد كان للبازيليا قصرها الأنثوى الذى تُشرف عليه كبيرة الوصيفات التى كانت تحتل مركزا متقدما بين موظفى الدولة ، فكان لها حق الجلوس إلى المائدة مع البازيليوس ، كما كان للبازيليا مثل البازيليوس خزانة ثيابها التى تضمّ حليّها وكنوزها . وإلى جوار ما يتبعها من وصيفات وجوارى كانت تتخذ لها حاشية من السيدات من أرقى عائلات المجتمع البيزنطى يرتدين باذخ الثياب وفاخر الأنسجة الأناضولية والأتيكية وموسلين فارس وعباءات الروس والخزر المبطّنة بالفراء ، ويتحلّين بالمجوهرات الشامية والبيزنطية ، ويعتمرن التاج المستطيل على شكل البرج Propoloma الواسع الفُوّهة والمزيّن باللآلىء والأحجار الكريمة والأيقونات المنمنمة . وكانت هذه الحاشية المحيطة بالبازيليا مستقلة كل الاستقلال عن الحاشية المحيطة بالبازيليوس ، كما كانت بطبيعتها أقدر وأكثر حماسة فى الثرثرة ونسج الدسائس والمؤامرات . وبين الخصيان ذوى الوجوه الجهمة والأردية الحريرية الفضفاضة والسيوف العارية عن غمدها تروح وتغدو داخل جناح الحريم جميلات الشرق وقد رفعن خمارهن ويونانيات بيزنطة الأنيقات وصبايا أتيكا والخزر وفتيات الفرنجة البرابرة وحسناوات العرب ممن سباهن القادة البيزنطيون . ولا يحق الدخول إلى هذا الحرم لغير أمراء البيت المالك والرجال المُرد والبطريرك والقساوسة المُسنّين والرهبان والمتسوّلين ، ولم يكن هذا النهج متبعا فى القصر الامبراطورى وحده بل فى كل بيوت الأشراف . ولا تسير النساء فى الطرقات إلا محمولات داخل محفّات مُحجّبة ، فإذا رافقن أزواجهن أثناء الحملات الحربية فكن يتنقّلن فى هوادج محمولة على ظهور الجمال . وحتى فى الكنائس خُصّصت لهن شرفات ذات حواجز مشبّكة فى الطابق الأول يستمعن منها إلى القداس . وبلغ احترام البيزنطيين لمبدأ الفصل بين الجنسين أن حرّمت تشريعات الامبراطور بازيل وضع المرأة فى السجون متّهمَة كانت أم مُذْنبة على أن تقضى عقوبتها فى الدير تحت حراسة نساء مثلها . غير أن المؤرخ شارل ديل يلفت نظرنا فى كتابه الممتع « شخصيات بيزنطية » إلى أن مبدأ الفصل بين الرجال والنساء وانزواء المرأة فى جناح الحريم لم يكن ساريا على البازيليّا ونساء الطبقة الراقية فى العاصمة ، بل إن كتاب المراسم نفسه كان يبيح للامبراطورة الظهور فى الحفلات التى يؤمّها الرجال .

على أنه ما أكثر ما استتر وراء خمارات النساء والحواجز المشبّكة والأروقة والدهاليز من أسرار ومآسٍ غرامية وجرا ثم أسرية لا تتسرّب أنباؤها إلى الخارج ، فقد ظلت جدران الحريم البيزنطى كتومة . لقد عجزت كل التدابير واستحكامات الأمن عن الحيلولة دون قيام بعض العلاقات الغرامية العارمة ، فتحت

عباءات النساء السابغة لم يكن يتسلّل إلى داخل القصر رُسُل الغرام أو رسائلهم فحسب بل العُشّاق أنفسهم وكذلك المتآمرون والقتلة . وقد كان حرمان الحريم من أى مشاركة فى تصريف شئون الدولة أو الكنيسة فى ظل بعض الأباطرة الصارمين حافزا وراء اندفاع ساكنات « الموزيقوس » إلى البحث عما يرفّه عنهن ويطرد من أجسادهن الخدر ، فيقول جوستاف شلومبرچيه : « طوبى مرات ثلاث لِمن يستطيع أن يستعيد يوميات البازيليّا ثيوفانو مع حاشيتها من النساء والخصيان والخدم . فليس كل ما تُنبئنا به الآثار هو أطرف ما فى التاريخ ، ورُبّ مبحث فى فن الطهى أو فن دهون الزينة البيزنطى يخدم أهدافنا أكثر مما تخدمها حوليّات عدّة عن موقعة حربية . ومن بين البازيليات نعثر على العديد من الأنماط النسائية : سياسيات مثل أيرينه الأثينية وأديبات مثل يودوكيا التى يُنسب إليها كتاب « مرج البنفسج » Violarium ومثل أنّا كومنينوس التى دوّنت سيرة أبيها ، وشبقات مستهترات مثل زويه وليدة المهد الأرجوانى ، وغيرهن استغرقن فى التقوى والورع مثل تيودورا شقيقة زويه ، وأخريات انصرفن إلى تركيب العطور ودهون الزينة وابتكار تصميمات الأزياء وتصفيفات الشعر للنهوض بمستوى الأنثى البيزنطية . وهناك الثرثارات والصامتات ، وهناك اللاتى لا يفتحن أبوابهن إلا للرهبان والقديسين . وهناك من تقذف بين الحين والحين من نافذتها فى مياه البوسفور بجثة لآدمى داخل جوالق بعد أن تكون قد نالت من صاحبها ما تشتهى » .

وقد يتضح لنا من هذا كله عدم صواب الحكم المتعجّل على الحضارة البيزنطية ، فلا شك فى أن كتب التاريخ والحوليّات رغم ما حوته من رتابة وملل لم تلتفت إلى بعض جوانب الحضارة البيزنطية الجديرة بالإنصاف ، إذ كانت حضارة خصبة متنوّعة متعدّدة ترفّ بالحياة ، أقرب إلى حضارة العواصم المتحضرة المعاصرة لها منها بحضارات الشعوب شبه المتمدينة المعاصرة لأباطرة بيزنطة العظام ، فلم تكن القسطنطينية هى المدينة الوحيدة الجديرة باسمها فحسب فى أوربا بل كانت بحق بمثابة پاريس العصور الوسطى .

— ٣ —

الهِيپُوذْرُوم
« مضمــار السـباق »

تعود طوائف السيرك الشهير إلى ماض مُوغل فى القدم تائهة فى ليل الأساطير ، وقيل إن الساحرة سيركى [كيركى] هى التى شيّدت أول سيرك فى الوجود ، وأن أونوماءوس ملك الپيلوپونيز هو أول من شدّ الخيل إلى مركبة ، وأن رومولوس هو أول من ألصق بالطوائف ألوانها التقليدية . ولم يكتف أهل بيزنطة بردّ كل شىء إلى نشأة الكون بل نسبوه إلى معان رمزية واضحة المعالم : فدوْرات مركبات السباق ترمز إلى دوران الشمس فى الكون ، وكما أن الطبيعة مكوّنة من عناصر أربعة كذلك ثمة طوائف أربعة ؛ الخضر ويمثّلون الأرض والزُّرق ويمثلون الماء والحُمر ويمثلون النار والبيض ويمثلون الهواء . كذلك كان لكل طائفة إله حام أيام الوثنية : فالربّة كوبيلى هى حامية الخُضر ونپتون هو حامى الزُّرق وڤِسْتا هى حامية الحُمر وچوپيتر هو حامى البيض . والأمر الذى لا يتطرّق إليه الشك هو أنه طوال عهد الجمهورية الرومانية لم يكن ثمة مجال للخضر أو للزُّرق أو لسائقى المركبات أو للطوائف ، فقد كان الشعب الرومانى مشغولا بأمور أشدّ أهميةً تستنفد كل طاقته واهتماماته . ولم تنشأ الصراعات الصاخبة الطائشة فى مضمار السباق إلا مع سلطة القياصرة المطلقة ، فما كاد السلام يستتبّ فى الفورم الرومانى حتى غلى مضمار السباق بشتى العواصف

الحامية الوطيس حتى جُنّ جنون الطاغية كاليجولا المُشايع لطائفة الخُضر ذات يوم فأمر حرسه الخاص بالانقضاض على الزُّرق لأنهم سخروا من أحد قائدى المركبات الأثير لديه ، وحتى رأينا نيرون يقود المركبات بنفسه فى حلبة السباق مُرتديا سترة فارس من الخُضر ، وهكذا كان هليوجابالوس وكومودوس من المشايعين المهووسين بطائفة الخُضر . وعندما انتقلت الامبراطورية من روما إلى القسطنطينية بعاهلها وأشرافها وشعبها ومؤسساتها وتقاليدها بل وبآثارها ، لم تقو على أن تخلّف وراءها على ضفاف التيبر طوائف مضمار السباق وإنما على العكس تأجّج فيها الولع بالمنافسة إلى حد بعيد مثلما تنمو النباتات المنقولة من تُربتها الأصلية إلى تربة بكر أشد خصوبة بسرعة تفوق مثيلتها فى الأرض الأم . وخلال القرنين السادس والسابع ارتبط تاريخ طوائف السيرك بتاريخ الامبراطورية البيزنطية ارتباطا ملحوظا ، حيث اندفع الخُضر والزُّرق فى صراعاتهم ، وحيث اندلعت الفتن والحرائق فى القسطنطينية ، وحيث نشبت الحروب الأهلية فى شتى أنحاء الامبراطورية ، فلا تكاد تمرّ سنة دون أن تقوم الاضطرابات الدامية بين الطائفتين سواء فى العاصمة أو فى أحد ضواحيها . وقد يتساءل القارىء هل كانت هذه الخصومات الدموية تُخفى وراءها خلافات سياسية عميقة ؟ الواقع أن الشعب البيزنطى لم يكن يكترث بالسياسة الخارجية أو الداخلية للامبراطورية طالما وفّرت له الدولة النبيذ والزيت بثمن زهيد وطالما لم تمسّ صوره المقدّسة بسوء ، فاهتمامه الأعظم ينصرف إلى السيرك ، ولا يعنيه انتصار الجيوش الرومانية أو هزيمتها على ضفاف الدانوب أو الفرات بقدر ما يعنيه أن يعرف من ستُكتب له الغلبة فى السباق أهو قائد مركبة من الخُضر أم من الزُّرق . وعندما يحدّثنا التاريخ بأن فريقا من الأهالى قد ثار ضد أحد الأباطرة فليحذر القارىء أن يعتقد أن سبب ذلك هو أنه اتّبع سياسة خاطئة مع العرب أو لأنه وقّع معاهدة مُجحفة مع المجر أو لأنه أعلن الحرب دون مبرّر ضد البلغار ، أو لأنه قيّد الحريات أو أوقف أحد الإصلاحات ، ذلك لأن السبب بكل بساطة هو أنه أعرب عن مجافاته للطائفة المناهضة . فعندما كان يظهر الامبراطور الجديد لأول مرة فى الملعب كان المواطنون جميعا يترقّبون فى لهفة الجانب الذى سينحاز إليه الامبراطور ، فإذا ظهر فى مقصورته مرتديا شعار الزُّرق ارتبط مصير عهده كله بهذا الاختيار فيتعصّب له الزُّرق إلى أقصى الحدود على حين يُضمر له الخُضر كراهية بلا نهاية ، وتخلو العاصمة من أى أثر لغير هذا الاتجاه السياسى للامبراطور ، فالشعب لا يُطالبه بأى برنامج سياسى سوى اتجاهه فى مضمار السّباق . ونحن بدورنا يتمالكنا العجب حين نرى هؤلاء الأباطرة يخاطرون بعروشهم بل وبحياتهم دون أن يبذلوا أية محاولة لإخفاء ميولهم وعواطفهم لإنقاذ الدولة من مخاطر الشّغب ، فقد كان الامبراطور هو الآخر بيزنطيا قُحاً ، لم يلقن التعليم الفلسفى الذى لقنه امبراطور مثل ماركوس أوريليوس فجنّبه التردّى فى حماقات الانحياز لأى طائفة من الطوائف .

وإذا خطر لنا أن فرق السيرك خلال العصر البيزنطى كانت تعبّر عن الميول الدينية ، أو أن اللونين الأخضر والأزرق كانا عنوانا للعقيدة الأرثوذكسية أو عقيدة الهراطقة أو الكاثوليك أو المانويين ، أو تمثّل الصراع بين عُبّاد الأيقونات ومحطّميها فهذا محض خرافة . ويكفى أن نتبينّ أن أشدّ الفترات احتشادا بالصراعات الدينية كانت فى الفترة التى بدأ فيها دور الطائفتين الخضراء والزرقاء فى الذبول والانطفاء .

كانت كل طائفة عبارة عن جمعية مكوّنة من مئات المشتركين ، هدفهم رعاية الخيل والمركبات وقادتها وإقامة مباريات السباق بينها . ولم تكن هذه الامبراطورية اليونانية تعترف بالسياقات الدولية ، فتبعا للفكر البيزنطى ليس ثمة فى الوجود غير الشعب اليونانى الذى وقع عليه اختيار الله وانتخاب السماء ، أماما عداه فهو من الهمج البرابرة . ولإضفاء الأهمية على سباق المركبات كان لا مفر من شطر الشعب إلى طائفتين متنافستين بل متخاصمتين ، فالانخراط ضمن هذه الطائفة أو تلك هو الاستغراق الحق فى قلب متعة

الألعاب . وإذا كان سباق الخيل فى الغرب الحديث يُهمّ المتردّدين عليه بالنسبة لما يعود عليهم من ربح نتيجة الرهان على خيل السباق فإن غوغاء القسطنطينية المعوزين ونوتيّة البوسفور البسطاء وعتّالى القرن الذهبى الفقراء لم يمتلكوا درهما يراهنون به . كانت كرامة المواطن مرتبطة بالفريق الذى ينحاز إليه ، فما يكاد الواحد منهم يعتلى مقعده بمدرّج السّباق ويلوّح بوشاحه الأخضر حتى تغدو هزيمة الزُّرق فوزا شخصيّا له على حين يكون فوزهم غُصّة تعترض حلقه . وإذا مُنى فريقه بالهزيمة وسقط قائد مركبته وهو على وشك بلوغ هدفه كانت مهانته بغير حدود ، فكيف يجرؤ على اجتياز أزقّة حيّه والمرور أمام حانوت جاره والالتقاء بأفراد أسرته بينا أعلام فريقه منكّسة ؟ فوشاحه الأخضر الذى كان موضع التقدير والاحترام بات موضع الهزء والسخرية . أما إذا حدث العكس وظفر سائقه الأثير بقصب السّبق تهلّلت أساريره وباتت فرحته لا يكاد يتسع لها قلبه . وعندئذ كان هذا المواطن التافه الفقير للغاية يحتشد مع الجماهير الغفيرة الموالية مرفوع الرأس أمام بوابات المدينة مهلّلا وملوّحا بوشاح طائفته الفائزة . وإذا استطعنا أن ندرك ما كان يثيره الأمل والقلق والسعادة والمرارة فى القلوب أمكننا أن ندرك ما كان عليه الجمهور البيزنطى وهو فى حلبة السّباق . فيجلس كل المشاهدين المنخرطين فى سلك إحدى الطوائف فى جانب واحد من المضمار مرتدين نفس الشارات متابعين المباراة وقد انعقدت الأنفاس وانحنت الأجساد إلى الأمام وهم معلّقين بين الخوف والرجاء خشية ما تُسفر عنه مفاجآت السّباق . أما ما كان يثير كوامن الهياج فهو وجود مشجّعى الطائفة المنافسة على الجانب المقابل ، فإزاء مخاوف الطائفة الأولى تكمن آمال الطائفة الأخرى بالفوز ، وإزاء الهزيمة التى قد تُمْنى بها الطائفة الأولى يكمن ظفر الطائفة الأخرى ، وإزاء قنوط الطائفة الأولى يردّد الجو إهانات الطائفة الأخرى . ولا يقف الأمر عند هذا الحد فالاستفزاز متبادل والتحدّى قائم والتصدّى بجارح الكلام والإشارات لا يكفّ ، فيتراشق الجميع بالهجاء والسباب والأغانى الساخرة والبذاءات الفاحشة بينما يقف غلاتهم فوق مقاعد المدرّجات يلوّحون أذرعتهم المغطّاة بالأكمام الفضفاضة . وهكذا يتبيّن لنا أن البيزنطيين بطوائفهم الخضراء والزرقاء لم يخسروا شيئا بانقراض مباريات المجالدين الرومانية ومصارعات الحيوانات الضارية والمعارك البحرية الصُّورية فوق البحار المصطنعة ، فقد غدت الدماء التى كانت تسيل من قبل وسط الحلبة تسيل الآن خلال فترات الراحة بين المباريات أو عند الخروج من المضمار ، وبات المشاهد نفسه حين يشتد به الغضب هو الذى يستلّ خنجره المُخبَّأ تحت معطفه ويعدو صوب مدرّج الطائفة المعادية ليؤدى بنفسه دور المجالد فى هذه المأساة الدامية . وعبثا كان حرس الامبراطور أو رجال الشرطة يحاول التدخل للتفريق بين المتخاصمين الذين لا يرضخون إلا بعد أن يمزّقهم الهول البشع ، فأى مباراة للمجالدين فى أعظم أيام روما تفوق الفتنة التى نشبت فى عهد جوستنيان حين تناثرت أربعون ألف جثة على مدرّجات السيرك وحلبته ؟ لقد كان المواطن المشايع للزُّرق يستشعر وخنجره مثبّت بين أسنانه مترصّدا مرور أحد الخُضر فى حارته الضيّقة نشوة تفوق ما يستشعره وهو يشاهد المعارك الناشبة بين المجالدين أو بين الحيوانات المفترسة فى الملعب . وما أكثر ما كان غلاة المتعصّبين للزُّرق يقذفون إلى مياه البوسفور بجثة أحد الخضر بعد أن يخيطوها فى جوالق من الجلد .

كانت هذه الطوائف بمثابة جمعيات أو نوادٍ للفروسية ، وكان عددها أربع ، غير أن البيض كانوا دوما متضامنين مع الزُّرق ، كما كان الحُمر جزءا لا ينفصل عن الخُضر . وكان القانون يعترف لهذه النوادى بشخصياتها المعنوية ، ومن ثم كان لكل طائفة منها رؤ ساؤ ها وأعضاء مجلس إدارتها وموظفوها وخزانتها وحظائرها ومراعى تربية خيولها ومركباتها وأفرادها من مروّضى الدّببة والبهْلوانات الذين يعرضون ألعابهم على المشاهدين فى فترات الراحة التى تتخلّل المسابقات . وهكذا كانت كل طائفة بمثابة متعهّد حفلات لإدخال السرور والنشوة على جماهير الشعب . وكانت كل طائفة تضمّ عناصر ثلاثة : أعضاء الطائفة

المسجّلين الملتزمين بدفع الاشتراكات السنوية الذين يشاركون فى انتخاب مجلس الإدارة ، وقادة المركبات ، ثم المواطنون غير المسجّلين الذين لا يدفعون اشتراكا ولا يتمتعون بأية ميزات غير انضمامهم إلى الطائفة ، ويجلسون فى مقاعد المدرّج المخصّص لها حين يحضرون إلى المباراة . وعلى غرار القسطنطينية كان لمدن الامبراطورية الهامة طوائفها الخضراء والزرقاء بالمثل التى كانت على اتصال دائم ببعضها البعض ، فلا يكاد أحدها يعلم أن الطائفة المماثلة لها فى العاصمة قد لجأت إلى التمرّد حتى يمتشق أفرادها السلاح بدورهم ، فكان الامبراطور الممالىء للزُّرق فى القسطنطينية موضع الحب والتقدير من زُرق الإسكندرية وأنطاكية ونيقيه وسالونيكا . وحين أخمد أحد الولاة تمرّدا للزُّرق فى إحدى المدن بقسوة بالغة طالب زملاؤهم فى القسطنطينية چوستنيان برأسه ، وإذ لم يستجب لمطلبهم ترصّدوا الوالى عند مخرج القصر واغتالوه . ومما زاد فى شوكة هذه الطوائف تسامح الأباطرة الذى أباح لهم تكوين فرق المتطوّعين المسلّحة التى كانت فى أغلبها مكوّنة من أشقياء حفاة الأقدام مسلّحين بالحراب القصيرة مزوّدين بالتروس المهشّمة والثياب المرقّعة ــ على نحو ما جاء فى وصفهم على لسان بعض السفراء ــ على أن الأباطرة قد استطاعوا فى النهاية ترويض هذه العصابات المثيرة للشغب فجعلوا منها حرسا مظهريا عاجزا عن القتال ، واقتصر واجبهم على الاصطفاف على جانبى الطريق الذى يجتازه الامبراطور للهتاف وترديد الأناشيد .

وبطبيعة الحال كان البيزنطيون يسعون دائما وراء اقتناء أفضل سلالات الخيل ، ومن ثم انطلق رُسُلهم للبحث عنها فى سهول أرمينيا وسوريا وبلغاريا كما التمسوها عند سلاطين مصر وخلفاء بغداد . ومع ذلك كانت حظائر الامبراطور تحظى دائما بأكمل رعاية وتتوفّر لها أشد عناية ، فرأينا ــ قبلُ ــ كاليجولا يُعين جواده قنصلا ، ورأينا هليوجابالوس يُطعم جياده الزبيب الجاف ، وكومودوس يُطعمها البلح والفستق ، وسمعنا كيف كانوا يدرّبون الخيل على أنغام البوق والنفير ورخيم الأغانى والأضواء المشتعلة . وطالعنا أن الامبراطور هادريانوس وهو من اشتهر بالاتزان والحكمة ما إن علم أن جواده الأثير قد نفق حتى شيّد له ضريحا خليقا بالأبطال . وبالمثل كانت اليونان القديمة تُقيم الأضرحة لجياد السباق الفائزة فى المباريات الأوليمپية ، فلا عجب أن نهجت الامبراطورية البيزنطية نهج التقاليد اليونانية والرومانية وزادت عليها . ويُرْوى أن ثيوفيلا كتيس بطريرك الأرثوذكس بالقسطنطينية فى القرن العاشر والذى لم يكفّ عن العربدة والمجون وارتكاب المعاصى والانغماس فى الفضائح ، قد نسى أو تناسى تقاليد أسلافه المتواضعة من آباء الكنيسة الذين لم يمتطوا سوى ظهور الحمير تكريسا لذكرى دخول المسيح إلى أورشليم على ظهر حمار ، كان يمتلك ألف جواد أسكنهم حظائر باذخة غُشّيت بالذهب ولم يقتصر طعامهم فيها على الشعير والشوفان بل تعدّاه إلى الحنطة والفستق ، يستحمون بأغلى أنواع النبيذ ويتعطّرون بالزعفران والكافور . وذات يوم بينما كان يُناول القربان على مذبح الكنيسة فى حضرة الامبراطور وحاشيته والأساقفة والرهبان وجمهور غفير من المصلّين إذا بواحد من بطانته يهمس فى أذنه بأن فرسه الأثير قد وضعت ، فما كان منه إلا أن أوجز الشعائر الأرثوذكسية المعروفة بطولها وخلّف الجمع المحتشد وانطلق يعدو نحو حظائره . وذات يوم كشف أحد معاصريه وهو الامبراطور ميخائيل الثالث عن شذوذه هو الآخر بأن نزل إلى الحلبة ليقود بنفسه إحدى المركبات مرتديا سترة الزُّرق ، وحاول أحد أتباعه إيقافه أثناء السباق ليُبلغه أن النيران المشتعلة من جبل إلى جبل من أعماق آسيا حتى أسوار القسطنطينية تُنْذر بأن الجيوش البيزنطية قد اندحرت على نهر الفرات ، فما كان منه إلا أن أمر بإخماد تلك الشعلات المزعجة وواصل مسيرة السباق بين هتاف الجماهير وتأييدهم ، فماذا تُضيرهم هزائم الحدود طالما النصر تلو النصر يتحقّق فى حلبة السّباق ؟ على أن هذا البطريرك وذلك الامبراطور قد لقيا مصيراً خليقا بشذوذهما فسقط الأول من فوق جواده ميتا واغتيل الثانى فى حلبة السباق ، وغُطّى نعشا كلاهما بجُل سرج .

وكان الامبراطور نفسه هو الذى يمنح هذه الرُتب ويخوّل أمناءه حق توزيع الشارات ، وبراءة المنصب موقّعة بالمداد الإمبراطورى الأرجوانى ، والحزام الذى يتمنطق به حول وسطه والقلنسوة المطرّزة بالفضة . وما أكثر ما تضمّنت مراسيم الامبراطور العديد من الامتيازات التى يتمتع بها سائقو المركبات ؛ فتارة تُعفيهم من الضرائب وتارة تُعفيهم من عقوبة الجلد أو أى عقوبة بدنية ، وما أكثر التماثيل التى انتصبت فى مضمار السباق لتخليد ذكرى سائقى المركبات المشهورين .

وكان اهتمام البيزنطيين بالخيل يقع فى المرتبة الثانية بعد اهتمامهم بسائقى المركبات الذين أفرطوا فى تدليلهم والاحتفاء بهم وأسندوا إليهم وحدهم شرف الظفر فى ميدان السباق . ولم يكن هذا المنصب يليه المتبارى لأول سبق يفوز به ، بل كان هناك نظاما تتدرّج فيه مراتب سائقى المركبات وتتحدّد فيه طبقاتهم .

وكان مضمار السباق بالقسطنطينية مثل السيرك الأكبر بروما ومثل غيره من الملاعب اليونانية الرومانية يتكون أساسا من مساحة مسطّحة فسيحة مُغلقة من أحد طرفيها فى خط مستقيم ، ومن الطرف الآخر بنصف دائرة على حين يستقيم جانباها . وعلى المبنى النصف دائرى والجانبين المستقيمين تقوم المدرّجات التى يقتعدها جمهور النظارة . وتجاه المبنى نصف الدائرى وفوق الناحية المستقيمة القصيرة تنتصب المبانى ومقاصير علية القوم والحظائر والدهاليز التى تنتظر فيها الخيل والمركبات . وعلى محور المضمار تمتد شرفة طويلة ضيقة تعلو قليلا عن سطح الأرض وتنتهى من كلا طرفيها بنُصُب ثلاثى وتُدْعى « سپينا » Spina أى العمود الفقرى للمضمار ، وكانت تشطر الساحة إلى حلبتين : الحلبة اليمنى التى تجتازها المركبات بعد مغادرتها نقطة البدء ، والحلبة اليسرى التى تخترقها المركبات بعد الدوران حول النصب الثلاثى عائدة إلى نقطة البدء .

وكان الامبراطور ساويرس السابع [سپتيموس سڤيروس] هو الذى شيّد مضمار القسطنطينية بعد أن دمّر مدينة بيزنطة القديمة عقاباً لها على تمرّدها ، ولما فطن إلى المزايا التى يقدّمها موقع هذه المدينة المُشرفة على البحرين الأبيض والأسود والواقعة عند ملتقى قارتى آسيا وأوربا أعاد بناءها على مقياس أوسع . وبطبيعة الحال ووفقا لتقاليد ذلك العصر ــ عصر « الخبز والملاعب » ــ بدأ بتشييد مضمار السباق . وإذ تعذّر عليه العثور على مساحة منبسطة كافية تتسع لحلبة السباق اضطر إلى تمهيد أرضية صناعية ملأ فراغاتها بالقباب الفسيحة المستندة إلى الأعمدة ، فكانت المياه المثلجة تجرى من تحتها بينما تعلوها الحدائق المعلّقة على غرار حدائق بابل المعلّقة .

والأمر اللافت للنظر أن مضمار السباق فى روما الشرق المسيحية قد شُيّد على غرار الملعب الأكبر بروما وسائر حلبات السباق القديمة المشيّدة وفق العقائد الوثنية ، فانتصبت به مسلّتان إحداهما مكرّسة للقمر والأخرى للشمس . وظلت « السپينا » حتى القرن التاسع تحمل تماثيل الدلافين وبيض الديسكورى تخليدا لذكرى كاستور وپوللوكس ربّا الرياضة والرياضيين . على أن هذه التماثيل لم تتهاو نتيجة لعنات الكنيسة اليونانية أو استنكارها وإنما نتيجة أحد الزلازل فارتضى القوم بعد ذلك العدول عن إقامتها من جديد ، فلقد كان النقد اللاذع الذى وجّهه آباء الكنيسة إلى مسارح الامبراطورية وملاعبها منذ مبحث ترتوليانوس « حول شئون الاستعراضات » موجّها بصفة خاصة إلى استمرارية هذه الرمزية الوثنية بأكثر مما هو موجّه إلى عربدة اللهو فى الملاعب .

هكذا كان مضمار السباق هو محور الحياة العامة طوال عهد الامبراطورية البيزنطية ، به جرت أعظم أحداث التاريخ البيزنطى . فبين جدرانه نشبت الثورة التى كادت تودى بعرش چوستنيان والتى أثارتها

مشكلة تتعلّق بسائقى المركبات لولا شجاعة زوجته تيودورا الممثلة السابقة التى جعل منها امبراطورة فأوقفته فى اللحظة التى وطأ فيها بقدمه السفينة التى كانت على وشك الإقلاع به فرارا من عاصمته حين ذكّرته بإلقائها المسرحى : « إن عرش الامبراطور هو أجمل أضرحته » على نحو ما أسلفت . وفى قلب مضمار السباق أيضا ألقى الثوّار القبض على الطاغية جوستنيان الثانى فقطعوا أنفه وبتروا أذنيه ، وإذا هم فى نفس المكان بعد عودته من منفاه ظافرا إلى عاصمته وقبل أن يصدر حكمه بإعدام خصومه يستمع إلى هتافات شعبه المتقلّب تحثّه على أن يطأ بحذائه الأرجوانى ــ رمز السيادة ــ أجساد أعدائه من « الأفاعى والضّلال » وهم منبطحون على الأرض . وفى المقصورة الامبراطورية لهذا المضمار لقى ميخائيل الشمّاع الذى نفى الأم التى تبنّته وأحسنت إليه بعد أن التقطته فقيرا معدما من بين حوانيت القرن الذهبى لتجعل منه امبراطورا ، لقى مصرعه بالسهام والحجارة التى انهالت عليه حتى مزّقته إربا إربا . وفى قلب هذا المضمار أيضا وضعت الجماهير طاغية آخر هو أندرونيكوس كومنينوس فوق ظهر جمل أجرب وقد اتّجه وجهه بطريقة مخزية صوب ذيل الدابة ليطوف بساحة المضمار بينا ينهش لحمه أقارب ضحاياه بأظافرهم . وبين عمودى السيرك شنقوه ودلّوا رأسه لأسفل بعد أن سملوا عينيه وهو يئن متمتما « رحماك ياربى » ، ثم شقّوا بطنه بسكين جزّار .

وإذا كان مضمار السباق قد شهد انتصارات الشعب على الطغيان الامبراطورى فقد شهد أيضا ما حلّ به من قمع شائن . فبعد أن قضى جوستنيان على المنشقّين انقض جنود القائد بليزاريوس على جماهير الشعب المحتشدة فى المضمار ذبحا وتقتيلا وخلّفوا وراءهم خمسة وعشرين ألف جثة ــ وقيل إنهم أربعون ألف ــ دُفنوا إلى جوار بوابة مضمار السباق التى أطلق عليها اسم « نِكْرا » أى بوابة الموتى .

ومن القرن السادس حتى العاشر كان مضمار السباق بالنسبة للبيزنطيين هو آخر معقل يمارسون فيه حرّياتهم ، فإذا كانت حرية انتخاب القناصل والشيوخ قد توقّفت ، فحسبهم أنهم كانوا يتمتعون بحرية اختيار سائقى المركبات ممن يتوسّمون فيهم الكفاءة والمقدرة ، وبحرّية التجمّع بغير حدود ، وبحرّية الهتاف والسباب والتصفيق والصياح ، وبحرّية انتقاء الأشكال المختلفة لأزياء سائقى المركبات ، وبمعنى آخر « حرّية السيرك » التى حلّت محل كل الحرّيات العريقة لليونان والرومان .

وعلى حين لم يكن يحيط بالامبراطور فى ميدان القتال غير جنوده من المرتزقة الأجانب ولم يكن يُجالسه فى قصره غير ندمائه ومداهنيه وأمنائه وحرسه ، كان مضمار السباق هو المكان الوحيد الذى يواجه فيه شعبه الذى طالبه يوما بتخفيض سعر اللحم والنبيذ وأملى عليه فى يوم آخر الاسم الذى يُطلقه على وليده الجديد ، وشكى له فى يوم ثالث مزمجرا انحراف والى العاصمة وابتزازه للجماهير . ففى مضمار السباق يُتيح التفوّق العددى الرهيب للشعب أن يُفصح بهديره عن مشاعره الفيّاضة سرورا ورضا أو سخطا ونقمة .

ولم تكن العقيدة الدينية التى كانت ممثّلة فى شتى ضروب الحياة البيزنطية بمعزل عن مضمار السباق خاصة بعد أن أقلع البطاركة والقساوسة بدءا من القرن السادس حتى العاشر عن صبّ لعناتهم على ما يجرى فيه من أمور كانت تثير غضب آباء الكنيسة فى القرن الرابع . فراحت الأرثوذكسية البيزنطية تبارك أحفال مضمار السباق مثلما كانت عقيدة اليونان المتعدّدة الآلهة تبسط بركتها على الألعاب الأوليمپية حتى اكتسبت هذه الأحفال طابع الحفلات الدينية حين يقف الامبراطور عند بدء الألعاب فى مقصورته ممسكا بيده اليمنى طرف عباءته الامبراطورية ويرشم الصليب مباركا الجمهور المحتشد فوق المدرّجات اليمنى أولا ثم الجمهور المحتشد فوق المدرّجات اليسرى ، ويتخذ البطريرك والقساوسة أماكنهم المخصّصة لهم فى المضمار على غرار كهنة روما وكاهنات ڤستا فى « الملعب الأكبر » بروما ، وتمتزج أصوات جوقة منشدى كنيسة أيا صوفيا

بأصوات منشدى طوائف الزُّرق والخُضر وبأنغام الأورغن الفضى . وهكذا كانت الأناشيد التى تردّد ساحة المضمار صداها أناشيد دينية يخلط فيها أهل بيزنطة تمجيد الثالوث المقدس ومريم البتول بـالتغنّى بمآثـر عاهلهم ومهارة سائقى مركباتهم .

وفى ساحة المضمار كانت تنعقد المحاكم التى يتقـاطر عليهـا أصحاب الـدعاوى وتنفّـذ الأحكام ويعتصم المُضْربون . وفى هذا الموقع الذى كان مفروضا أنه قاصرٌ على اللهو والمتعة وحدهما يلدغ الجلاّد بقضيبه الأحمر الملتهب جلود المذنبين قبل أن يسمل عيونهم ويبتر أنوفهم ويقطع آذانهم ويفصل رءوسهم عن أجسادهم . وعندما دفعت حركة تحطيم الصور المقدسة الامبراطور إلى اضطهاد عُبّاد الصور والتنكيل بهم شهد مضمار السباق البطاركة يساقون بطريقة مهينة مخزية فوق ظهور الحمير وقد استدبروهـا وأمسكوا بذيولها مِقْوَداً وسط الحلبة بين تصفيق الجماهير . ووقع اختيار الامبراطور قسطنطين الذّرب على عقوبة أشد إمعانا فى السخرية من خصومه الرهبان كى يثير كوامن غرائزهم قسرا فيُقْلعون عن عزوبيّتهم بأن أرغمهم على المرور فى حلبة السيرك فى موكب طويل مرتدين ثياب الرهبان وقد تأبّط كل منهم ذراع امرأة ، فإذا صياح الجماهير وصفيرهم يعلو فى الجو ابتهاجا واستحسانا . والأمر الأشد غرابة أن هذا الجمهور نفسه قد أظهر من الغضب على المشايعين للصور مثلما أظهر فيما بعد على المناهضين لها ، فلم تكد تنقضى بضع سنين حتى جرجر الجمهور هازئا عظام قسطنطين الذّرب على حاجز المضمار بعد انتزاعها من تابوته . كذلك أسهم التعصّب الدينى فى الزجّ ببدعة الإعدام حرقا فى هذا المعبد المتعدّد المُتع ، ففى عهد الامبراطور ألكسيس كومنينوس بلغ التطاول بأحد كهنة العقيدة المانوية أن حاول أن يعرض على الامبراطور مبادىء عقيدته ، وبلغت به فجاجة الذوق أن أبى الاقتناع بما ساقه الامبراطور من حُجج فأمر بإحراقه حيًا وسط مضمار السباق . وشهدت ساحة السباق أيضا أباطرة يزهون بتطبيق العدالة وفق التقاليد التركية فكان الملك روبير الطيب المولع بتأليف الأناشيد الكنسية يتخلّص من خصومه بوضعهم فوق الخازوق .

على أن السيرك كان يمدّ الشعب بمتع أخرى ، فلا يكاد المرء يمرّ فوق الأروقة العليا لمضمار السباق حتى يقع بصره على منظر شامل لا يُبارَى . فعند الظهيرة يرى البحر والبوسفور وآلاف الأشرعة المنتفخة بالريح ، والسفن التجارية التابعـة لشتّى الدول ، والمراكب الإيطاليـة والسوريـة والمصريـة حاملة إلى القسطنطينية كنوز العالم وسلعه الثمينة ، وقوارب التجار وسفن القرصان الوافدة من سواحـل دالماشيـا وكرواتيا ، وزوارق المغامرين الروس الهابطة عبر نهر الدنيبر على الرغم مما يعترضها من شلاّلات وعلى الرغم من سهام قبائل البتشنج كى يبادلوا بفرائهم المنسوجات البيزنطية ويلقوا بنظراتهم خلسة على أبراج العاصمة السامقة وأسوارها الحصينة يستكشفون مداخلها توطئة لعودتهم فى المرة التالية غزاة لا تجارا . وعلى امتداد البصر فى الجانب الأسيوى تقع العين على أشجار السرو والجميز وقصور المتعة وقمم الجبال البعيدة ، وتتجلّى تحت أشعة الشمس دفقات أمواج البحر الهادرة والسماء الزرقاء الصافية ، فلا يلمح زائر المضمار السفن فحسب بل والدلافين وهى تقفز فوق سطح الماء . وإلى الشمال من المضمار يرى المشاهد السقوف الفضّية والقباب الذهبية والأشجار الشاهقة والبوابات البرونزية للقصر الكبير إلى جـوار الميدان الأكبـر المسمى « الأوغسطيون » والمحتشد بالتماثيل التى يشمخ بينها تمثال جوستنيان فوق صهوة جواده ، معتمراً بتاجه ، قابضاً على رمز الكرة الأرضية ، موقفاً جواده عنوة ، باسطاً يده صوب الشرق كأنمـا يصدّ بهـا جحافل البرابرة ويدفعهم إلى ما وراء الفرات . وفى هذا الاتجاه أيضا يشهد الرائى كنيسة أيا صوفيا الباهرة بقبّتها الذهبية المتألّقة المرتكزة على أقباء من البرونز المذهّب وقـد رفعت عاليـا صليبا كبيـرا على الـطراز البيزنطى ، تتألق وسط العاصمة الفسيحة وريثة العالمين اليونانى والرومانى ، وقصبة التجارة الدوليـة ،

ومركز الحضارة الأوربية والأسيوية ، والعاصمة المتحضّرة الوحيدة فى العالم التى تحتل قارتين . وبطبيعة الحال لم تخل هذه العاصمة من أكواخ الفقراء فى الأحياء المعتمة الناضحة بالعفونة ، غير أن التطلّع إليها من مضمار السباق لا تقع معه العين إلا على الطرق الواسعة المحفوفة بالأروقة التى تنعكس عليها أضواء المئات من القباب والتى تتخلّلها أقواس النصر ، وتنتصب عليها الأعمدة البرونزية التى تلتفّ بامتداد ارتفاعها شرائط حلزونية منقوشة تسجّل أمجاد الجيوش البيزنطية الظافرة وأسماء الأسرى البرابرة . ومن هذه العاصمة الزاهرة ما بين القرن السادس والعاشر ، ومن هذه القصور والمعابد والمسلاّت لم يبق لنا اليوم شيئا بعد أن أتت عليها الحرائق والزلازل والثورات فحوّلتها إلى أطلال .

وفوق « السپينا » بمضمار السباق وتحت الأروقة وبين الردهات انتصب كل نفيس ونادر مما يذكّر بعظمة أثينا عهد الفنان فيدياس والزعيم پريكليس ، وبالإنجازات الفنية الشامخة ليونان آسيا الصغرى واليونان الكبرى بجنوب إيطاليا وصقلية وبمصر البطلمية والإسكندرية . وثمة قوائم حفظها لنا الزمن تبيّن أن المضمار كان يضمّ تماثيل أصلية لفيدياس وليزيپوس . وحتى روما العجوز نفسها قد تجرّدت من زينتها كى تبعث بكنوزها إلى روما الفتيّة على ضفاف البوسفور ، فقد آن الأوان كى تردّ إلى اليونان التى هبّت من مرقدها ما سبق أن نزحه القنصل مومميوس الرومانى وأضرابه من اليونان وقت اضمحلالها . ودون تردّد انتزع البيزنطيون من المعابد الوثنية ومن الكنائس المسيحية ومن الميادين العامة فى شتى الأقاليم والأمصار كل ما يُدخل البهجة على نفوسهم ويثير زهوهم من التماثيل العريقة التى نحتها أسلافهم القدامى والتى تحمل لهم الذكريات المجيدة وتروى لهم الأساطير الرائعة ، فاصطفت المئات من تماثيل أثينا پالاس وتماثيل الجان الحامية والتماثيل المجسِّدة للأنهار والبحار والمدن على حافة البوسفور منفيّةً من مواطنها الأصلية تتطلع إليها جماهير العامة بلا اكتراث ودون أن يدروا أنهم يلامسون آلهة توافد عليها فى سالف الزمان آلاف الحجّاج ونُحرت تحت أقدامها القرابين ولفّتها سحابات البخور المحترق ولطّخت قواعدها دماء الذبائح .

وما أكثر التماثيل التى غيّرت مواقعها المرة تلو المرة ، فلقد اعتلت المقصورة الإمبراطورية بمضمار السباق أربعة جياد من البرونز المذهّب كان أحد الأباطرة قد شاهدها فى جزيرة خيوس واستحوذت على إعجابه فأمر بنقلها إلى القسطنطينية ، غير أن غزو الصليبيين للقسطنطينية قد أسفر عن نزعها من موضعها لتحتل مكانها فوق كنيسة القديس مرقص بمدينة البندقية ، ثم ما لبث بوناپرت أن نزحها بعد حملته المظفرة بإيطاليا لوضعها فوق قوس نصر الكاروسيل بباريس ، إلى أن عادت إلى مقرها بمدينة البندقية بعد هزيمة فرنسا عام ١٨١٤ .

هكذا كان مضمار السباق هو كل شىء بالنسبة لأهالى بيزنطة ، فيه ينادون بالأباطرة ويخلعونهم ، وبه يطبّقون العدالة ويقتصّون من المُذنبين ، وبه يحتفلون بدحر البرابرة والمتمردين ، وبه يستمتعون بمباهج الطبيعة والفنون ، وبه ينقادون للخرافات ويمتثلون للعقيدة الدينية ويتعلّقون بأذيال المجد ويتذوّقون الجمال . فهو شعب يسرى الفن فى عروقه حتى وهو فى أدنى حالات التدهور ، ولا تزال الروح الوثنية تخالج مسيحيته ، فاستمر يزهو بنفسه على الرغم من اضمحلاله ويلتمس بالمثل ما يُرضى طموحه . أما ما ميّز رومان الشرق عن رومان الغرب معاصرى أوغسطس ، فهو أنهم لم يؤمنوا مثلهم بخلود دولتهم واستقرارها بل تكهّنوا لها بالفناء والهلاك .

ولم يقتصر مضمار السباق على السيرك وحده بل كان إلى جوار ذلك مسرحا ، وهكذا كان يجمع فى الوقت نفسه بين مقرّ الحكم وملعب الترفيه والساحة الأوليمپية والفورم الرومانى والأجُورا الأثينية ، فضمّت

القسطنطينية روائع ثلاث : كنيسة آيا صوفيا لله ، والقاعة الذهبية للامبراطور، ومضمار السباق للشعب .

ولا يكاد يحلّ اليوم المحدّد لمباريات المضمار حتى تغدو القسطنطينية عن بكرة أبيها هائجة مائجة ويحتشد أهلها فإذا هم قد ملئوا المدرّجات فتبدو بهم وكأنهم أكداس من البشر وتُغلق الحوانيت والمخازن والمصانع أبوابها ويتوقّف كل شيء فى هذا اليوم فلا يعمل أحد ، ويرتدى أفقر العمال أشد أرديته بياضا ، وتمتزج العناصر الصقلبية والتركية والعربية والتترية فى هذه العاصمة الدولية مع اليونان والرومان فإلى جوار سكان المدينة يجلس النظارة الوافدون من الأقاليم ، بينهم الفلاح الطراقى الذى انحنى ظهره من قسوة عمله الشاق ومن فداحة الضرائب التى يدفعها ، يأتى ليشهد كيف يستغل البيزنطيون عرق المزارعين ، وبينهم سكان الجبال الأشدّاء الذين لا يدفعون الضرائب إلا حين يحلو لهم ، يأتون مدجّجين بالسلاح ، وبينهم قراصنة الأرخبيل الجسورين ذوى الملامح الحادّة يستعرضون ما نهبوه من فاخر الثياب دون أن ينالهم عقاب . وفوق المدرّجات المحجوزة لسفراء الدول الأجنبية يبدو مبعوثو شرلمان وهارون الرشيد وتجار الدول الأجنبية المتعاقدة بمعاهدات يتمتعون فيها بشرط الدولة الأكثر رعاية . وتتراءى وفود المجر ذوى القلنسوات المفلطحة والجلاّبات المثقلة بالجلاجل الذهبية ، والروس الذين يخلطون بفرائهم الثمين خزّ الجنوب الفاخر ، والبلغار الذين بالكاد قد اعتنقوا المسيحية برءوسهم الحليقة كالتتار وثيابهم الجلدية وأحزمتهم النحاسية الضخمة الملتفة حول أوساطهم ، وفرنجة الغرب النازحون من حوض الراين إلى البوسفور عبر الدانوب على رأس قوافلهم لا يتخلّون عن رماحهم ، والعرب من مصر وسوريا وصقلية بثيابهم الفضفاضة ، والخزر والكروات والأرمن وسائر ملل البرابرة ، وعلى حين كانت روما القديمة تسخّرهم فى تشييد طرقها ومبانيها كانت بيزنطة تعدُّهم ضيوفاً جديرين بالرعاية .

ويحتل المدرّجات الأشد قربا من الحلبة أعضاء الطوائف المتنافسة بثيابهم البيضاء المطرّزة الأطراف بالشرائط القرمزية العريضة وقد اتّشحوا بأوشحتهم الدالة على طوائفهم حاملين بأيديهم عُصيّهم المنتهية بالأهلّة ، على حين تخفق المظلّة الحريرية الضخمة فوق تلك التلال من الرءوس البشرية وفق هبّات ريح البوسفور أو نسيم الشاطىء الأسيوى . وعند طرفى السبينا تصدر أنغام الأورغن مدوّية ، وفجأة تتبدّى حركة نشطة قرب المقصورة الامبراطورية إذ يهبط جنود الحرس ذوى التروس المذهّبة براياتهم وألويتهم ، وتحتشد الشرفات إلى يمين العرش ويساره بقادة الجيش والشيوخ والأشراف ، فيدرك الجمهور أن الامبراطور على وشك الوصول ، ولا يلبث أن يبدو فى مقصورته معتمرا بالتاج قابضا على الصولجان وقد أمسك أحد الخصيان بطرف عباءته الامبراطورية ليرشم الصليب مباركا شعبه ، فيتوالى الهتاف والتصفيق ، وترتفع أناشيد الطوائف المتنافسة فى انتظار إشارة البدء التى ما تكاد تنطلق حتى تنفتح من تحت المقصورة الامبراطورية أربعة بوابات وتنزاح أربعة حواجز وتنطلق أربعة مركبات يجرّ كل منها أربعة جياد تركض مسرعة نحو الحلبة (لوحة ١) . وتميّز العين بوضوح السترات الخضراء والزرقاء والحمراء والبيضاء بينما ينتصب سائقو المركبات فوق مركباتهم منحنين فوق جيادهم يستثيرونها تارة بالإشارات وتارة بالصوت ، يتجاوز بعضهم بعضا ويلحق بعضهم بعضا ، والخيل تثير فى إثرها رمال الحَلْبة وتنثر فى الهواء رذاذ زبدها . مائة ألف صدر تكاد تنفجر انفعالا ، وما تكاد المركبات تبلغ المُنحنى أخطر مواضع السبينا حتى يرين السكون فلا يكاد يُسمع فى الساحة الشاسعة غير طرّقات حوافر الخيل،ثم ما تلبث أن ترتفع الصرخات والهتافات والأناشيد لاستنهاض هِمَم الخيل وتشجيع سائقى المركبات . وما يكاد السباق ينتهى ويُعْلَن اسم الفائز حتى ينبرى العمال إلى تمهيد أرضية الحلبة من جديد قبل بدء الشوط التالى للمباراة التى تتكرّر مرات أربع . وهذه هى فترة الراحة التى تتخلّل السباق حيث تُستعرض الحيوانات الغريبة ويؤدى البهلوانات

الذين انحنت ظهورهم تحت وطأة الاحتلال التركى منذ حوالى القرن فقد غدوا على غرار أسيادهم البرابرة جاهلين بتاريخ أسلافهم يُذهِشُون الرحّالة بما يدلون به من تفسير أبله للتماثيل والأعمدة . وجاء أهل البندقية يشترون المسلات المتداعية ليزيّنوا بها كنائسهم على الساحل الأدرياتى . وليس الأمر المثير للحزن حقا هو رؤ ية مضمار السباق وقد تحوّل إلى أطلال ولكنه رؤ ية هذه الأطلال وقد لحقها الهوان . فالأعمدة مطروحة على الأرض قواعدها فى ناحية وتيجانها فى ناحية أخرى وقد عكف عليها القوم يقطعونها بالمناشير مثلما ينشر الحطّاب شجر الغابة كى يعدّوا منها بلاطات أرضيات الحمامات أو لحشو قنابل مدفعية سليمان العظيم ، على حين شكّل الأتراك تيجان الأعمدة وفق هواهم فجوّفوها لاستخدامها معاجن للخبّازين » .

واليوم يشهد زائر استنبول فى أحد ميادينها مسلّتين ضخمتين وتمثالا برونزيا صغيرا خافيا وسط الأنقاض ، وقد سُوِّيت أرضية الميدان تسوية بدائية فلا يسعه إلا أن يشرد بخياله إلى تماثيل هرقل البرونزية وتماثيل هيلينا المرمرية البيضاء التى قد تكون بقاياها ما تزال مطمورة تحت هذه الأنقاض . هذا هو كل ما تبقّى من مضمار السباق ، وهذا هو كل ما خلّفته منافسات الزُّرق والخُضر ، وهذا هو كل ما حفظه لنا الزمان من هذه الساحة التى كانت تدفع أعظم شعوب العالم وأكثرها حضارة خلال العصور الوسطى إلى نشوة باهرة على مدى ستة قرون متواصلة .

— ٤ —

الكنيســـة

دامت الامبراطورية البيزنطية التى استهلت عهدها فى الحادى عشر من مايو عام ٣٣٠ ألفا ومائتين وثلاثة وعشرين عاما وثمانية عشر يوما . وفى كل هذه القرون الطويلة ظل عاملٌ واحدٌ ثابتا لا يتغير فى كل أرجاء أوربا الدائمة التغيّر ، هو أن امبراطوراً رومانياً كان يحكم فى القسطنطينية حكما أوتوقراطيا ، ويدور حوله كل شىء . لذا كان طبيعيا أن يقسّم تاريخها حسب الأسر المالكة التى تعاقبت على العرش . وكانت آجال تلك الأسر قصيرة فى أول الأمر إذ لم يكن يبلغ أجلُ منها أكثر من أجيال ثلاثة ، حتى إذا ما كانت القرون الثمانية الأخيرة حكم الدولة أسر خمس كانت طويلة الآجال ؛ هى الأسرة الهرقلية والإيسورية والمقدونية وآل كومنينوس وآل پاليولوجوس .

ولكى نفهم التاريخ البيزنطى على صحّته علينا أن نذكر قلة مبالاة المواطن البيزنطى بالحياة استملاء من العقيدة المسيحية التى كان يدين بها دينونة طاغية بالحياة الدنيا . فلقد انتصرت المسيحية فى ذلك العصر الذى كان يفيض يأسا ومضت تعد الناس بعالم جديد أفضل لا خداع فيه ، وتلقى فى روعهم غيبيات محبّبة عن العالم الآخر ، وتبشّرهم بأن السعادة السرمدية لا فوز بها إلا باتباع الأرثوذكسية الحقّة . ومن هنا غدا يأبه بما يُثار من خلافات دينية أكثر مما يأبه بالمسائل العلمانية أو السياسية وإن جلّت ، لأن كل ما يتّصل بهما لا يقع فيه غير النفع الدنيوى على حين أن أمور الدين معها الأبدية والخلود . لهذا كان المواطن البيزنطى لا يعدل بالحياة الاخرة شيئا آخر وبات حريصا كل الحرص على مايمهّد له السبيل لطرق أبواب الجنة .

وكان من رأى المسيحيين الأُول أن يكون للكنيسة شأنٌ كشأن الدولة بأساليبها ونُظمها حتى تكون لها الهيمنة والسلطان ، فجعلت فى العواصم الرئيسة الثلاث المطلّة على البحر المتوسط وهى روما والإسكندرية وأنطاكية كراسى المسيحية الرئيسة ، على أن يتبع تلك الكراسى فى البلدان الأخرى أساقفة كلٌ على مرتبته . وحين أعاد الامبراطور دقلديانوس تنظيم الدولة سرعان ما حذت الكنيسة هى الأخرى حذوه

فأعادت تنظيم كراسيها لوفق تنظيم الولايات والأمصار الجديدة . وكانت بيزنطة [القسطنطينية] فى نشأتها أسقفية فحسب تخضع لمطرانية مدينة « هرقليه » ، فإذا أسقف بيزنطة يصبح بطريرك القسطنطينية ، فما لبث التحاسد أن دبّ بين بطاركة الكنيسة وإذا الانقسامات تنشأ والصراعات تنشب

ولم تستطع الكنيسة الاستعانة بأباطرة أسرة قسطنطين الوثنيين لفرض نظمها الجديدة إلى أن كان عهد الامبراطور ثيودوسيوس الأول الذى دان بالمسيحية . عندها استطاعت الكنيسة الظفر بعون الدولة التى أقرّت المركز الدينى الجديد للقسطنطينية ، وعندها أيضا استجاب المجمع المسكونى فمنح بطريرك القسطنطينية المركز الثانى بين البطاركة . وعلى الرغم من هذا فإن كنيسة « روما القديمة » لم تقرّ الوضع الذى انتهت إليه كنيسة « روما الجديدة [القسطنطينية] خشية أن يكون لهذا الاعتراف عواقب وخيمة عليها . وبقى الوضع على ما هو عليه إلى أن احتل الصليبيون القسطنطينية عام ١٢٠٤ وضمنت كنيسة « روما القديمة » أن الكرسى البطريركى بات فى قبضتها . وكذا كان الأمر فى الإسكندرية ، فلم تقرّ كنيستها هذا الوضع وبقيت متردّدة إلى أن تحين الفرصة فتستقل بشئونها . غير أن الأقدار ساندت القسطنطينية أثناء القرن السابع فإذا بطاركة الإسكندرية وأنطاكية وبيت المقدس يصبحون أساقفة فى نواحى منعزلة من الامبراطورية بعد أن قضت الفتوح العربية على ما كان من صلات بين هؤلاء وبين كنيسة القسطنطينية . وبهذا غدا بطريرك القسطنطينية على رأس الكنيسة الشرقية التى تضم آسيا الصغرى والشطر الأعظم من البلقان دون منازع ، وأصبح تستظلّ بظلّه أقوى إمبراطورية مسيحية فى العالم . وعلى الرغم من هذا السلطان الذى كان يتمتع به فإنه كان يدين للامبراطور بالخضوع على ما فى هذا من انتقاص لقدره .

ومنذ القرن الخامس كانت الامبراطورية البيزنطية تعدّ الزندقة جريمة مناهضة للدولة ، وعليها لا على الكنيسة ردعها والقضاء عليها ، وفى الحق لم يكن يؤبه للزندقة إلا إذا كانت مصدر شرّ سياسى على الدولة . والزندقة فى عُرف المجامع الكنسية المسكونية[٦] كانت تُطلق على كل خروج على ما تُصدره من شرائع . وكانت هذه المجامع التى تجمع الكنائس المتجانسة التى يربط بينها وحدة ووفاق يرأسها الامبراطور ، وكان العالم المسيحى يلتزم بما يصدر عنها من قرارات ، كانت بالإضافة إلى الكتاب المقدس هى أساس العقيدة الأرثوذكسية .

ولقد جهد أتباع القديس آريوس الجهد كله فى إثبات الطبيعتين الإلهية والناسوتية للمسيح ، غير أن أول مجمع مسكونى انعقد فى نيقيه برياسة الامبراطور قسطنطين عام ٣٢٥م* ردّ على هؤلاء وما ذهبوا إليه ورموهم بالزندقة وإن ظلت الطبقة العليا فى القسطنطينية طوال القرن الرابع تدين برأى آريوس وتتعاطف معه ، إلى أن قُضى القضاء الأخير على هذا المذهب بعد انعقاد المجمع المسكونى الثانى عام ٣٨١م وإن ظل القوط فى الغرب على الرغم من ذلك يؤمنون به . وكم كانت لأثناسيوس بطريرك الإسكندرية من حملات على هذا المذهب كُتبت لها الغلبة ، وكان فى هذا غلبة لكنيسة الإسكندرية التى كان على رأسها ، فإذا المجمع يصدر قانونا سمّاه « قانون الإيمان » الذى عُرف أيضا باسم « قانون أثناسيوس » ، وكان منطق هذا القانون أن يسوّى بين الابن والآب فى الجوهر .

ثم كان أن عارض نسطوريوس بطريرك القسطنطينية رأى الكنيسة فى تسمية السيدة العذراء بأم الإله ، وكان لهذه المعارضة أثرها بين الناس فى القسطنطينية الذين كانوا يقدسون العذراء ويعدّونها حامية

(*) الراجح أن قسطنطين لم يدع إلى مجمع نيقيه بدافع عقائدى بل لأسباب سياسية هى أن يضفى على امبراطوريته المهدّدة وحدة إيديولوجية .

مدينتهم وكما ذهب نسطوريوس إلى معارضة تسمية العذراء بأم الإله ذهب كذلك إلى وجوب الفصل بين طبيعتى المسيح اللاهوتية والناسوتية . وهنا انبرت كنيسة الإسكندرية من جديد للردّ عليه ، وتولّى هذا الردّ كيرلس بطريرك الإسكندرية ، مفنّدا هذا القول وتسانده فى ذلك روما وشعب القسطنطينية . وكانت نتيجة لهذا أن انعقدت مجامع دينية عالمية ثلاثة الواحدتلو الآخر لوضع نهاية لهذه المشكلة. وهذه المجامع هى مجمع إفسوس ٤٣١م ومجمع خلقدونيه عام ٤٥٠م ومجمع القسطنطينية عام ٥٥٣م . وخرجت هذه المجامع بأن المسيح له طبيعتان لاهوتية وناسوتية ، ومنهما معا أقنوم الابن المتّحد مع أقنوم الآب وأقنوم الروح القدس ، وهم جميعا يكوّنون الثالوث المقدس . ولم تأخذ كنيسة أنطاكية بهذا الرأى وجنحت إلى مذهب نسطوريوس ، ولم تبق على مناصرة هذا الرأى فى نهاية الأمر إلا كنيسة فارس التى سمّيت منذ ذلك الوقت بالكنيسة النسطورية . وما يزال أتباع هذه الكنيسة ينزلون إيران والعراق والهند ، وهم الذين يُعرفون باسم النساطرة ، ولهم طقوسهم السريانية الشرقية . وظلّت الإسكندرية طوال القرن الخامس يسود منطقتها العالم المسيحى إلى أن اعتنق بطريركها ديوسقوروس المذهب المونوفيزى[٧] الذى نادى به أوطيخا وكان هذا المذهب أشبه بردّ على النسطورية ، فإذا هو يقول طوال القرنين الخامس والسادس إن المسيح ليس له غير طبيعة واحدة هى الطبيعة اللاهوتية وفيها اندمجت الطبيعة الناسوتية . وحين أنكر مجمع خلقدونية المسكونى عام ٤٥٥ م هذا المذهب خرجت المونوفيزية عن طاعته .

وفى حقيقة الأمر إن هذه الاختلافات حول طبيعة المسيح كانت لفظية لا جوهرية ، فليست فى واقع الأمر غير نزاع حول الفرق بين طبيعة واحدة من جهة وبين طبيعتين من العسير الفصل بينهما من جهة أخرى . على أن النتائج السياسية التى أسفر عنها النزاع كان لا حدود لها ، إذ بقيت مشكلة المونوفيزية مسيطرة على الامبراطورية حوالى قرنين إلى أن أبدى چوستنيان فى المجمع العالمى الخامس الذى انعقد فى القسطنطينية عام ٥٥٣ عجزه عن التوفيق بين الطرفين المتنازعين . وغدت المونوفيزية خلال القرن السادس العقيدة السائدة فى مصر والشام وأرمينية على حين قرّت فى بيزنطة قرارات مجمع خلقدونية الذى انعقد عام ٤٥١ التى كانت تدين هرطقة أوطيخا ، وتذهب إلى أن طبيعتى المسيح اللاهوتية والناسوتية وإن كانتا متباينتين إلا أنهما متّحدتان اتحادا لا فصل بينه ، فالمسيح إله وإنسان معا . ومع القرن السابع انفصلت الكنائس المونوفيزية فى مصر والشام عن الامبراطورية البيزنطية بعد الفتح الإسلامى الذى أظل عددا جمّا من المسيحيين بظلّه ، وإذا بطاركة الإسكندرية وأنطاكية والقدس يصبحون فى أقاليم منعزلة أساقفة فحسب خاضعين لسادة جدد على غير دينهم ، ومن ثم غدا بطريرك القسطنطينية رئيسا للمسيحية الشرقية لا ينازعه فى ذلك أحد ، ولكنه دفع ثمن هذه الرياسة غاليا وذلك بائتماره دوما بأوامر البازيليوس .

الفصل الثالث

الروحانية وأشكال الفن البيزنطى

من المسلم به أن أية عقيدة جديدة وأية روح جديدة تخلق فنا جديدا ومبادىء جمالية جديدة . وقد كانت للمسيحية تلك السمة التى طبعت بها الفن خلال القرن الرابع ، غير أنها مضت فى هذا السبيل بخطى متعثّرة كان من نتاجها الفن المسيحى المبكر ، ثم ما لبثت تلك الخُطى المتعثّرة أن غدت خُطى متوثّبة خلال العصر البيزنطى .

ويعتقد الكثيرون ممن يأخذون الأمور فى يُسر أن سلطان الامبراطورية الرومانية قد تحوّل بعد تدهورها إلى بيزنطة الآخذة فى النهوض وأن الفن البيزنطى هو وحده الذى حلّ محل الفن الرومانى . والقائلون بهذا القول لا يُلقون بالا لأثر الشرق الأدنى ــ بدءا من مصر وسوريا وفارس ــ فى انتعاش الفن البيزنطى بل والفكر البيزنطى . فنرى مثلا أن كلمة « مسيحى » [كريستيانوس Christianos] قد ظهرت للمرة الأولى عام ٤٠ ميلادية بمدينة أنطاكية من مدن الشام ، كما نرى أن أول المجامع الدينية لإرساء قواعد العقيدة المسيحية قد انعقد فى الإسكندرية وإفسوس . كما كان للإسكندرية شأنها فى إنعاش الحركة الفنية ، هذا إلى ما كان لها من حظٍ فى الحركة الفكرية بوصفها مركزاً تمخّض عن أفكار جديدة ربطت ما بين الأفلاطونية الحديثة المتأغرقة واليهودية ثم المسيحية . كذلك كان للإسكندرية أثرها الفنى فى إسباغ الخيال على التصاوير الجدارية الرومانية التى اتسمت بالصرامة ولا سيما ما كان منها خاصا بتصوير المناظر الطبيعية ، كما أنها ابتكرت تقنيّات ما لبثت أن ذاعت فى كل مكان مثل بورتريهات الفيوم خلال القرنين الثانى والثالث التى كانت فى رأى البعض « النموذج الأصلى » الذى نسجت على منواله الأيقونات البيزنطية ، فهى التى أذاعت تقنيّة تمثيل الوجوه فى وضعة كاملة ، وهى التى ظهرت بفارس قبل ذلك بنحو

من ألف عام ، وإن بدت فى رسوم الأشخاص المصرية بعيون واسعة مُحملقة كأنها تكشف لنا عمّا يكنّه الإنسان المصوَّر . ومنذ القرن الرابع بدأ الپورتريه ذو الوجه المكتمل يحلّ محل وضعة المجانبة [الپروفيل] التقليدية حتى فوق الرصائع الرومانية . وما أكثر ما تدين به تقنية الفسيفساء التى غدت فى الفن البيزنطى الوسيلة الأساسية للتعبير الفنى إلى محارف الإسكندرية حتى باتت تقنية فن الترخيم بالفسيفساء السكندرية Alexandrium Marmorandi genus حديث العامة والخاصة .

وأخيرا فإن مصر قد أسهمت هى الأخرى فى الحضارة البيزنطية بفنها القبطى الذى يُعدّ بحق أول الفنون المسيحية ، كما أسهمت سوريا وفينيقيا وفلسطين لا فى تشكيل المسيحية الأولى وأفكارها اللاهوتية فحسب بل بنقلها فنونها إلى بيزنطة ، فعاشت « تدمر » نهضتها الفنية موصولة على الرغم من احتلال الرومان لها عام ٢٧٣م . كذلك كانت الصور الجدارية فى دورا أوروپوس على نهر الفرات خلال القرن الثالث نماذج من إبداع المنطقة التى أغنت الإيقونوغرافية البيزنطية الجديدة . ويذهب چوزيف سترزيجوفسكى إلى أن « العَقْد والقبوة والقبّة ــ التى وهبت الفن الرومانى إيقاعا دائريا بينما تجاهلته عمارة اليونان ذات الزوايا ــ التى شاعت فى العمارة البيزنطية كان مردّها جميعا إلى فارس التى أخذتها هى الأخرى عن الأشوريين ، وأن القبو الذى ظهر فى كلدانيا فى النصف الأخير من الألف الثانية قبل الميلاد فى تِللّو ــ كما ظهر فى مصر وخاصة فى الرامسيوم بطيبه ــ قد حقّق أوج نجاحه فى قصر المدائن بطيسفون خلال القرن السادس الميلادي . ولقد كان من الطبيعى أن تشيَّد هذه الأشكال المعمارية من قوالب اللّبن الذى يمكن تطويعه ليلائم التقويس ، إذ كانت هذه البلاد لا يتوفّر فيها الخشب أو الحجارة » .

وهكذا اتجه الفن البيزنطى نحو فارس يستلهم منها بعد أن كان خصما لها ، فلقد كُتب للفن الفارسى أن يسود أنحاء العالم الرومانى بعد أن غدا قوة أمپريالية فأصبح لا غنى له عن الأخذ عن الشرق الأدنى والاتصال به ، وإذ كانت بيزنطة متاخمة لفارس فلقد كانت أقرب الشعوب إلى الأخذ عنها والتأثر بفنونها ، وكان من آثار ذلك ما نلحظه فى النسجيّات التى احتذت فيها حذو النّسجيات الفارسية ، وفى مراسيم البلاط التى غدت صورة من مراسيم البلاط الفارسى . ولم يقف أثر الشرق عند هذا الحد فحسب بل امتد إلى نظام الحكم نفسه ، فعلى حين كان مجلس الشيوخ قبلُ له السلطة العليا إذا الامبراطور يجعله فى قبضته وأخذت سلطاته تتضاءل شيئا فشيئا أسوة بما كان فى الشرق من سيادة مُطلقة للملوك ، وبهذا رفع الامبراطور نفسه إلى مرتبة الألوهية ، فحجب نفسه فى قصره وأحاط ذاته بسياج من قيود البلاط ، ورأينا الناس منذ عهد ديوقليسيان يسجدون بين يدى الامبراطور ويقبّلون أطراف عباءته . وقَرَن الإمبراطور قسطنطين نفسه بالشمس عُلوّاً وكان قبل أن يكون مسيحيا من عُبَّادِها ، وظهر النَّقد منقوشاً عليه صورته إلى جانب صورة أپوللو إله الشمس . وقد يكون هذا تأثرا بما كان شائعا من عقيدة ميترا الفارسية بعد تلك المعارك التى كانت بين الفرس والجنود الرومان بقيادة پومپى فى قيليقيليه ، فكان أن حمل الجنود الرومان هذه العقيدة إلى روما ومنها عمّت أوربا ، ومنذ دخول هذا الاعتقاد إلى روما أصبح الإمبراطور بمثابة ملك الملوك . حتى قرأنا للشاعر چوڤينالس قوله الساخر « هاهوذا نهر العاص [بالشام] يبدو وكأنه يصبّ فى التيبر [بروما] » . وعندما غلب الامبراطور البيزنطى هرقل الامبراطور فوقاس آخر أباطرة أُسرة چوستنيان على مُلكه عام ٦١٠ وأصبح هو امبراطورا تلقّب كما قدمت بلقب « بازيليوس » الذى كان يُلقِّب به اليونان ملوك الفرس . ومن هنا لم يكن غريبا أن يجىء الفن البيزنطى على حذو الفن الفارسى حتى فيما لقّبوا به المسيح

حين لقّبوه « ضابط الكل » و« حاكم الكون » Pantocrator أسوة بما كان للبازيليوس من سلطة مطلقة شاملة ، وغدت شعائره لها سمات من البهاء والجلال لا تبعد كثيرا عن مراسيم البلاط . هذا إلى أن الولع بالتأثيرات الحسّية المأثورة عن الشرق مثل ثراء الألوان طغى هو الآخر على الفن اليونانى والرومانى الذى كان مولعا قبلُ بمقاييس النسب ومراعاة التناغم والانسجام فحلّ محلّه .

وما من شك فى أن هذا التحوّل الذى طرأ على الفن كان العلامة المرئية لانقلاب يوازيه فى الفكر . ويكاد جُلّ الناس لا يدركون مدى ما نفذت به الأفكار الشرقية إلى العالم اليونانى منذ عهد الإسكندر الأكبر . فمع انتشار تجارة الإسكندرية وصلت هذه الميناء بين العالم الإغريقى وبين فارس والهند وسيلان بل والصين وفى القرن الثالث الميلادى وقف أفلوطين على منابع فلسفة الهند وفارس حين صحب الامبراطور جورديان فى حملته ضد شابور الأول ، كما كان الغرب قد نقل عن فارس فلسفتها الثنائية التى هى على النقيض من الفلسفة اليونانية القائمة على الوحدة والتآلف ، والتى تتمثّل فى فنّهم الذى للنسب فيه شأنها فى إبراز جمال الجسد الإنسانى . فلقد جعلت المزدكية الإيرانية من الكون قوتين متصارعتين هما النور والظلام ، أو الخير والشر ، أو أهورامزدا وأهريمن . ولقد نادى زردشت بهذه الثنائية فى القرن السابع ق.م وجاء على أثره الكهنة المجوس ينشرون هذه العقيدة التى دانت بها الدولة رسميا فى القرن الثالث ق.م على أيدى الساسانيين الذين أرادوا أن يدفعوا عن أنفسهم بالمبادىء الزردشتية الفكر اليونانى اللاتينى . ثم ما لبثت تلك الثنائية أن قويت شوكتها بظهور عقائد شرقية جديدة مثل عقيدة ميترا ، وهو إله سابق للعقيدة الزردشتية سرعان ما ارتبط بأهورامزدا كما كان يتفق فى هويّته مع الإله اليونانى أپوللو إذ كان هو الآخر يدين بالشمس نارا تقهر الظلام كما أنها طريق الخلاص إلى المستقبل . وكذا العقيدة المانوية التى طالع بها « مانى » الناس فى القرن الثالث الميلادى التى يتجلّى فيها الصراع بين الإله وعدوّه الأزلى الشيطان ، كما تجلّت فيها فكرة الخلاص المؤدية بالإنسان إلى عالم النور . وقد ظهرت المسيحية فى عصر كانت هذه الآراء المثيرة فى أوجها ، فكان بينهما صراع إذ تنكّرت المسيحية لهذه الثنائية لا سيما بعد أن وجد مانى فى الإنجيل وتعاليم المسيح ورسائل بولس ما يعزّز به عقيدته هذا على الرغم من أن المسيحية تدين بالصرّاع بين الروح والجسد ، وهذا هو الأصل فى مبدأ الثنائية الذى تطوّر بعدُ عند الهراطقة ، كما هى الحال عند الغنوصيين فى منتصف القرن الثانى الذين قالوا بثنائية طبيعة الإنسان جسدا وروحا ، وذهبوا إلى أن الروح جوهر إلهىّ حلّ فى الجسد الشرير وأصبحت سجينة فيه . غير أن الغرب حين لم يأخذ بهذه الآراء عادت إلى الشرق الذى منه أتت ، فالنسطورية التى قالت بأن المسيح له طبيعتان لا تنفصلان إلهية وناسوتية والتى شاعت فى أنطاكية لاذت بفارس حيث كُتب لها الذيوع ثم انتشرت فى تركستان وسيلان بل والصين كما قدّمت . والمونوفيزية التى لم تأخذ بمبدأ الطبيعتين للمسيح ولم تؤمن إلا بطبيعته الإلهية وطّدت أقدامها بسوريا ومصر ، وقد بلغ من تشدّدها أنها رحّبت بالفتح الإسلامى ، وبذلك مهّدت الطريق لسقوط بيزنطة . ولا شك أن هذه التيارات المتباينة قد أفضت إلى ظهور فن مناقض لفن عالم البحر المتوسط الكلاسيكى ، فغدت « الطبيعة » — التى عدّها الإغريق عنصرا أساسيا تستمد منه الروح كل قواعد الجمال — شيئا يُستخزى منه ، وذلك لأن أصحاب الأمر والنهى عدّوا العالم المادى معقل الشرور ، ومن ثم كان لابد للفن أن يختصّ بالحقائق الروحية وحدها ، فعلى حين كان الجسد مجلبة للانحراف كانت الروح سلاح الخلاص ، وكما أن الأرض مادة فالسماء نور ؛ فكان طغيان الرهبنة التى بدأت فى مصر وسوريا خلال القرن الرابع ، مما يدلّ على النزوع نحو التجرّد من هذا العالم والزهد فى ملاذ الحياة والسعى إلى الخلاص من أعباء العالم الحسّى .

وقد تجلّى أو ل ما بدا من تلك السمات فى إيقونوغرافية* الإمبراطورية الرومانية التى كانت تصوّر الامبراطور وهو يخلّف دنيا الناس مؤلّهاً إلى عالم السموات . وما من شك فى أن هذا هو الذى أوحى بعدُ بتلك المشاهد التى تصوّر المسيح فى « تجلّيه » وفى « صعوده » ، تلك المشاهد التى ما لبثت أن أخذت مكانتها فى الإيقونوغرافية المسيحية ، ومنها اقتبس الفن الإسلامى تصاويره لمعراج الرسول عليه الصلاة والسلام حيث صعد إلى السماء السابعة . ونستطيع أن نستنبط من هذا كله أموراً عدة ؛ أوّلها البُعد عن الجمال الشكلى ، ومن ثم ازدرائه واستقباحه ، كما غدت المنحوتات أشبه بمسطحات لا بروز فيها . وثانيها تلك التجريدية التى نلمسها فى التصاوير وكذا فى اللوحات الفسيفسائية التى جاءت هى الأخرى مبسّطة مُجْملة يستأثر فيها اللون وتألّقه ووضاءته بكل شىء ، حتى ليكاد وميض الذهب أحيانا تكون له الغلبة على الرسم . وحين بلغ هذا الفن الذروة فى تطرّفه لم يعد للواقع المادى مكانة فيه بل غدا مزيجا زخرفيا من الخطوط والألوان ، وهو ما اتخذه الفن البيزنطى والإسلامى ــ بل وفن الرهبان الأيرلنديين ــ أساسا له . وعلى الرغم من أن الفن المسيحى فى عمومه حاول أن ينأى شيئا عن هذا التطرّف غير أنه لم ينج من التأثر بهذه الاتجاهات .

يقول المؤ رخ إميل بربيه Emile Bréhier : « لقد خُلِقَ مع خَلْق الفن المسيحى المبكر عالم معنوى بينه وبين العالم الحسّى صراع أشبه ما يكون بذلك الصراع بين الروح والجسد » . فلقد عاش الفن المسيحى المبكر على غير مواءمة مع العالم الخارجى ، متآلفا مع العالم الروحانى ، فإذا هو يستخدم رموزاً لما هو حسّى . ومع ذلك ففى الوقت نفسه كانت ثمة مطابقة تامة بينه وبين بعض الأشكال الشائعة فى الفن الوثنى وإن كان قد أضفى عليها معان جديدة ، فإذا نحن نرى الإله « هرمس حامل الكبش » Hermes Kriophoros المعروف فى الفن الإغريقى يمثّل على هيئة « الراعى الصالح » Bon pasteur[٨] ، كما نجد لفائف الكروم التى لم يخل منها أى فن زخرفى منذ القدم تصبح علامة ترمز إلى المسيح[٩] .

وكان لزاما مع توسّع الامبراطورية الرومانية أن تكون للفن لغة عامة مبسّطة يسهل على الشعوب الملحقة بها أن تتفهّمها ، وكان نتيجة هذا أن استبعد جانبا ما له صلة بنموذج « الكيف » اليونانى ، وحلّت محله قواعد يمكن للشعوب التى لم يكن لها آنذاك نصيب من الحضارة أن تدركها . وكان لزاما على الفن المسيحى هو الآخر الذى كان ألصق ما يكون بنفوس البسطاء المغلوبين على أمرهم أن يجارى رغبات تلك الجماهير التى كان جلّها من شعوب الشرق الأدنى ، فلقد كانت الأمصار التى غدت إسلامية اليوم ــ مثل مصر وشمال أفريقيا ــ تضم الكثرة الغالبة من المسيحيين . وعلى هذا حملت لغة الفن أيضا بعض سمات الفن الشرقى التى ترجع إلى عهود قديمة ، فإذا هى تسود فيها الواقعية التصوّرية[١٠] ديدن الشعوب البدائية والأطفال الذين لا تسمو ملكاتهم الذهنية إلى قوة الملاحظة . هذا إلى أن المكانة التى كانت تتبوأها شعوب ما بين النهرين ومصر بين شعوب الامبراطورية أدّت هى الأخرى إلى الحنين إلى التقاليد الفنية القديمة التى كانت سائدة قبل المعجزة الإغريقية ، فإذا الشخوص تصوَّر مواجهة وببضع خطوط مبسّطة ، وإذا نسبها لا تَمُتّ إلى الواقع بصلة ، بل تتوافق مع أقدار الشخصيات المصوّرة ، وبهذا اختفى « المنظور » وحلّت محله الوضعات المتماثلة والتكرارات المتطابقة التى تعود إلى فنون ما قبل التاريخ . وكان من الممكن أن يُفضى هذا المنْحى إلى العودة إلى الماضى بعُقْمه لولا أن تداركه الفكر المسيحى أثناء تطوّره فجعل منه أداة لمفهوم

(*) الإيقونوغرافية هى قائمة الموضوعات التى تُعنى بها حضارة من الحضارات أو يُشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين ، ومن ثم فهى تختلف عن قائمة المنجزات التى تشمل عدد الصور والتماثيل أو الأعمال الفنية التى تمّت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين . وهى أيضًا كل ما يختص بموضوع فنى مصوّر تصنيفًا ووصفًا . [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية . لكاتب هذه السطور . لونجمان ١٩٩٠] .

جمالى جديد . فمنذ القرن الرابع كان ثمة اتجاهان متباينان للكنيسة ، أولهما البُعد عن الأخذ بالتقاليد الكلاسيكية ، وثانيهما ما نادى به كلمنت السكندرى وتلميذه أوريجين Origen منذ مطلع القرن الثالث بالإفادة من الحضارة الوثنية العريقة الذاهبة ، ومن ثم تبوُّء مكانها . وقد كُتب لهذا الاتجاه الأخير الغلبة لما فيه من مسايرة منطقية للتاريخ .

وتلقاء الوحدة الأمبريالية الرومانية ، ورثت الوحدة الروحانية المسيحية ما سلف ، فما كادت المسيحية تُثبّت أقدامها وتكون دين الدولة الرسمى حتى انفصمت العروة بينها وبين جماهير الشعب ووثّقت صلتها بالطبقات الحاكمة ، ومن ثم جرت فى ركاب الأرستقراطية ، وبدلا من أن تطّرح الفكر الوثنى أضفت عليه مسحة مسيحية . وخلال القرن الثالث وفى مدينة الإسكندرية انتهى الفكر القديم إلى « التوفيق » بين العقائد الدينية المتباينة ، فكانت هناك أولا العقيدة الدينية المصرية ، ثم كانت اليهودية الآخذة بتفسير التوراة تفسيرا رمزيا فغدت الحقائق الواقعية رموزا فكرية ، ثم كانت هناك النظريات التى انتهت إليها الفلسفة القديمة كالپيثاجورسية الجديدة والرواقية الجديدة ؛ هذا إلى أهمها جميعا وهى الأفلاطونية الجديدة ، ثم كانت المسيحية الناشئة فى نهاية المطاف . ومن جُماع هذا كله انبثقت الأفلاطونية الجديدة التى بلغت ذروتها على يد أفلاطون خلال القرن الثالث ، حين أصبح عالم الجواس ليس إلا وَهْماً أو عَدَماً أو « لا وجود » nothingness (nonbeing) على نحو ما وصفه أفلاطون فى بعض ما قال مما جاء شديد الاقتراب من الفكر الشرقى ؛ إذ يقول : « لا مناص فى هذا العالم من أن تُدنّس الروح ، ومن ثم ينبغى أن تتحرّر من الجسد المادى كى تتخطّى أمواج الجواس متشوّقة إلى الله السامى » . وبهذا كان للأفلاطونية الجديدة أثرها الشامل على الفكر المسيحى ، ولا ننسى أن القديس أوغسطين كان حين تحوّل عن الوثنية إلى المسيحية مُنكبّا على دراسة أعمال أفلوطين التى تركت فيه أثرا باقيا . على أن امتزاج المسيحية بالأفلاطونية الجديدة لم يأخذ تمامه إلا خلال القرن الخامس على يد ديونيسوس الأريوپاچى الذى عُدّ خلال العصور الوسطى رفيق بولس الرسول ، ومن ثم كانت له مكانة مرموقة ، مع أنه لم يكن فى الحقيقة غير أحد كتّاب القرن الخامس الذين تأثروا إيما تأثير بپروكلوس Proclus تلميذ أفلوطين .

ولقد أسفرت أفكار أفلوطين حين تناولت الفن عن نظرية جمالية جديدة نستطيع من خلالها تفهّم الفن البيزنطى وسبرأغواره : فالمادة تتمثّل ظُلمة والروح تتمثّل نوارنية ، وعلى الإنسان أن يترك الأولى جانبا ليرقى إلى الثانية ، أعنى من الظُلمة إلى النور . وكذلك أصبحت الحال فى الفن البيزنطى حيث لا تكون الطبيعة المرئية الملموسة غير وسيلة إلى الروحانية ، ومن هنا لم يُلْتفت فيها إلى الواقعية واطّرحت جانبا تفاصيل ما هو مُصوَّر ، واجتُزىء بالتخطيط له تخطيطا تجريديا مطلقا . وهكذا حلّ النور واللون مكان « الشّكل » ، ولم يكن اللون إلا امتدادا للنور ، فهو بألَقِه يعنى الاقتراب من الروح الكامنة . لهذا كان لابد من إغماض عيون الجسد كى ينفسح المجال لانفتاح عيون الروح ، فإذا ما هو عصىٌّ على العيون الجسدية قد تكشّف واستبان للعيون الروحية ، أعنى الصورة الخفيّة invisible image أو « اللاشكلية » non-Form ولكى يبلغ المرء هذه الغاية كان لابد له من أن ينطوى على نفسه غير مشغول بأمور الدنيا حتى ينتهى إلى مرحلة الاندماج والتّسامى الذى لا تسامى بعده ، وعندها يحسّ نشوة « الفيض الروحانى » ecstasy التى هى جوهر فكر أفلوطين على نحو ما جاء فى سِفْره « التاسوعات » Enneads .

لم يعد الفن محاكاة أو لأغراض سحرية أو دينية أو تمجيدية ، كما لم يعد كما كان أيام الإغريق تُراعى فيه النِّسب على اتساق لإبراز ما يُكنّ الموضوع المصوَّر من جمال ، بل غدا هدف التمثيل التصويرى هو إثارة الكوامن الوجدانية الدينية ، وهو ما أكّده أفلوطين حين قال « إن إظهار الانطباعات الخارجية مرادٌ لإثارة

تلك الكوامن الخفيّة » ، وهكذا غدا الفن للتأمل وإيقاظ الروح لا لإشعال الذكاء وإمتاع الذوق . وعلى حين كان الفن مع الإغريق موصولا الصلة كلها بالعقل والحواس ، أصبح الآن فوق متناول العين والعقل لا يحيط به الوصف المرئى أو التفسير المنطقى أو ما ندعوه اليوم العقل الباطن ، ووصفه أفلوطين بالتهلّل والبهجة وانطلاقة النفس . . . . وهذا ما انتهى إليه بعدُ إلجريكوورمبرانت ثم بودلير وديلاكروا الذى قال : « ما يلبث الانفعال أن ينفذ إلى أشد طبقات النفس انغلاقا فيُثير مشاعر لا يمكن التعبير عنها أو إدركها إلاّ بعبارات يشوبها الإبهام » ، ولعل هذا هو ما قصده أفلوطين حين قال « أن تُحسّ هو ألاّ تفكّر » . ومن ثم فالفن الذى لا يمثل ما يمثله تمثيلا محاكيا ولا يخاطب العقل ، وكذا الفن الذى يثير المشاعر ويحرّكها ويوقظ الروح لتنهض إلى رؤ ى مجهولة وسحرية ، هو بلا شك فن بيزنطى .

* * *

ومع ما أعطته المسيحية للعالم من فكر دينى جديد ، فلقد أفادت هى الأخرى فكرة جديدة عن الفن أضفت عليه ما ضمن له البقاء قرونا عدّة . على أن هذه الفكرة لم تكن ذات مفهوم واحد فى شتى أنحاء العالم المسيحى المترامى الأطراف ، بل تعدّدت المفاهيم لوفق ما تتأثّر به البيئات فكراً وطبيعةً وحضارةً ، فألّفت بيزنطة بين الميول المختلفة شرقا وغربا وبين المطالب الإدارية وبين المبادىء الدينية . وظلّت الثقافة اليونانية القديمة راسخة الأقدام فى العاصمة فكان لها الحظ الأكبر فى توطيد الاتجاه العقلانى سواء فى موضوعاتها أو تشكيل صورها منطقيا . ومع ذلك ظلت صوفيّة الشرق حيّة قائمة ، الأمر الذى حال بين الفن وبين أن يغدو عقلانيا جافا ، فإذا الصوفية تبثّ سحرها فى الوسائط المادية مستولية على الروح ، وإذا هى تخلق لونا من الجمال الآسر .

وظلت روما على إبائها التخلّى عن النزعة الوضعية المتوارثة عن التقاليد الكلاسيكية ، فما إن فاقت من هزيمتها أمام البرابرة وتحلّلت من سلطان الأباطرة الدنيوى حتى التفّت حول البابا الذى صمد بعناد لهجمات رجال الكنيسة الشرقية ، وإذا روما تتصدّى بما اجتمع لها من قوى تقليدية آخذةً بالمذهب الواقعى الذى يجمع بين الرؤ ية النظرية والإتقان العقلى ، وهو ما استغرق ألف عام حتى رسّخت روما أسلوبها مع بزوغ عصر النهضة ، على حين أخذت منافستها بيزنطة فى التدهور شيئا فشيئا إلى أن هوت فى النهاية فى أيدى الأتراك العثمانيين .

وكان أكثر ما حاولت روما الحرص عليه هو « الحسّ النَّحتى » وأعنى به تمثيل الشكل المجسّم أو الإيحاء به ، وهو ما كان غريبا على الجماليات المسيحية الشرقية المتحرّرة من المادة حتى التبس الأمر على بعض مؤ رخى الفن فصنّفوا تمثال قسطنطين من القرن الرابع والمحفوظ بكنيسة سان چوڤانى باللاطران ضمن تماثيل الأباطرة الوثنيين ، مثلما كانت نقوش ضريح ابنته قسطانطيا استمراراً لتقاليد الزخارف الوثنية .

ومع تأثر مدينة راڤنا الإيطالية بشخصية الامبراطور چوستنيان كما سنرى بعدُ ما لبث « فن بيزنطة الجديد » الشديد الحفاوة باللون أكثر من « التشكيلية » أن تسلّل إليها . ومع ذلك فقد كانت تستبدّ بچوستنيان رغبة عارمة فى إحياء الامبراطورية الرومانية ، فكان يؤ ثر التحدّث باللاتينية بدلا من اليونانية ، كما استخدم اللاتينية فى صياغة قوانينه الرومانية الشهيرة ، على حين كان بلاطه يمثّل نزوعا نحو الروح الشرقية التى تبدّت قبله بفترة على أيدى أسلافه من الأباطرة الروَمان . وسوف نلمس هذه الثنائية نفسها فى مختلف الفنون التى رعاها ، فعلى الرغم من الومضات الصوفية التى تَمِض بها نظرات الشخوص المصوَّرة فى

كنيسة سان ڤيتالى براڤينا فإنها ما تزال تحتفظ بقوة الحضور السيكولوجى المأثور عن الپورتريهات الرومانية . وهكذا كانت القيمة النحتية المأثورة عن الفن الرومانى ــ باستثناء لوحات الفسيفساء ــ هى التى مهدّت الطريق بعدُ لأسلوب المصوّر چوتو المُرهص بعصر النهضة .

ولم تكتف روما بسريان حسّها بالنحت الواقعى ــ الذى لا يساير نفور بيزنطة من الواقعية المادية ــ فى الأقاليم التى تحت نفوذها وعلى مدى القرون التالية فحسب بل إنها أورثتها أيضا حسّها السردىّ ــ المناقض للنزعة الأفلاطونية الجديدة ــ أنّى كانت التعاليم الرومانية تُدْرس ، أعنى فى المجتمعات التى تضمّ مدارس البلاغة . وهكذا ظلت مكانة شيشرون وكونتليان بلا منافسة فى هذه المدارس التى حافظت على مفهومها الفنى بوصفه لغة تنقل للعين عن طريق الصورة ما ينقله النص إلى العقل عن طريق اللغة . وهو نفس المفهوم الذى نادى به هوراس Horace فى قصيدة « فن الشعر » من أن الشعر مثل التصوير ut pictura Poesis ، وهو ما يعنى أن تلك العناصر التى تُعدّ سرّ نجاح التصوير هى بعينها ما يجب أن تتوافر فى الشعر ، وهو أيضا ما نادى به شيشرون من أن القصيدة تصوير ناطق ، وأن التصوير قصيدة صامتة . ولهذا أصدر آباء الكنيسة الكاپادسيون فى القرن الرابع الذين كانوا أساتذة الفصاحة والبلاغة الدينية والمشربو الوجدان بأفكار كونتليان مجموعة من البيانات تحدّد للتصوير المسيحى دور « الكتاب ذى الصور الإيضاحية » ، فجعلوا مهمته أن يوحى للمؤمن بما توحى به الكلمات ، فما يمكن أن تُسِرّ به الكلمات إلى الأذن ، كذا يمكن للصورة البكماء أن تُسِرّ به هى الأخرى عن طريق المحاكاة . ولم يمض على ذلك قرنان حتى جاء البابا جريجوريوس الأكبر [كركور] ليؤكد هذا المعنى بقوله : « إن الصور فى الكنائس يَغْنَى بها الأمىّ بالنظر إليها عن الكتب التى لا حيلة له فى قراءتها » .

على أنه ما لبث أن وقع خلاف شديد خلال حقبة « تحطيم الصور » Iconoclastic period بين النظرتين الجماليتين للعقيدة اللاتينية التى تقول بالتمثيل الواقعى والعقيدة الشرقية التى تحرّم كل ما يبعث الحياة فى الماديات ، فذهبت صيحات نيقيفورس بطريرك القسطنطينية الذى عزله الامبراطور ليون الأرمنى رائد حركة « تحطيم الصور » أدراج الرياح وهو يقول : « الرؤية أوثق للإيمان من السمع » . وكان أن أدان مجمع عام ٧٥٣ رجل الفن ووصفه بالجهل لعبثه بالمقدسات وتصويره مالا يجوز تصويره ممّا مكانه القلب .

وبلغت التصويرية التجريدية ذروتها خلال القرن الثامن الذى شهد أيضا انتشار الفن الإسلامى « اللاتشخيصى » non figurative art ، كما شهد الفن الأيرلندى [وكان خلال القرن الخامس يمثل الفن المسيحى المبكر المتأثر بالمفهوم الفنى للأفلاطونية الجديدة] أكثر الأعمال الفنية تجريدية عرفها الغرب إلى يومنا هذا .

وعلى أية حال كُتب للتمثيل المادى الذى نسميه اليوم « الفن التشخيصى » Figurative art أن يسود آخر الأمر . ومن المفارقة أن سيادته هذه ترجع إلى جماعات من شعوب بيزنطة الشرقيين وإلى بعض الرهبان الذين كانوا على عداء شديد للنظرية الجمالية الغربية . ونتيجة لهذا ظهرت « واقعية قصصية »(١١) كُتب لها الشيوع ولا صلة لها « بالواقعية التشكيلية » المأثورة عن التقاليد اليونانية الرومانية . وأخذت تلك « الواقعية القصصية » على عاتقها أن تناهض حركة تحطيم الصور التى كانت تروّجها الدوائر الرسمية ، ووجدت هذه الواقعية الجديدة متنفسا لها خلال فترة الاضطهاد فى المخطوطات المرقّنة بصفة خاصة التى كان يتولاّها الرهبان نَسْخاً وتصويراً . وهكذا كان هذان الاتجاهان : الاتجاه الرومانى لتصوير الكائنات Figurative

والاتجاه الشرقى التجريدى هما اللذان حدّدا مصير الفن الغربى . وأصبحت البابوية ــ بجهودها المتّصلة وفرض نُظمها لتوطيد أركان المسيحية التى كانت مهدّدة بالتمزق إلى فرق صغيرة ــ ذات صلة وثيقة بكافة تقاليد روما الفنية والفكرية . وبعد تغلب البابوية على الاتجاه البيزنطى الشرقى المضاد ــ الذى اكتسب قوته فى فجر العصور الوسطى ــ كُتب النصر لما يمكن تسميته « بالواقعية اللاتينية العقلانية » . ويعود الفضل فى هذا الغزو إلى البابا جريجوريوس الأكبر خلال السنوات الأخيرة من القرن السادس ، فبدلا من الرهبنة الشرقية ابتدع لونا من التوازن بين الروحانية وبين الواقعية المادية ، ولكى يدفع شرّ تهديدات البرابرة لروما أوفد بعثات تبشيرية بندكتية إلى البلاد النائية حتى بلغت إنجلترا محاولةً منه فى تخفيف النفوذ الأيرلندى على الفنون . وبإدراكه الثاقب لمدى ما يمكن للفن أن يُسهم به فى نشر الأفكار وبثّها استنّ طقوسا لشعائر المسيحية اللاتينية ، منها الترتيل الجريجورى اللاتينى[١٢] . وعلى الرغم من كل جهوده فلم يحدث أن اقتربت التقاليد الغربية من الاندثار بالقدر الذى اقتربت به خلال القرون التى سبقت العصور الوسطى مباشرة ، فلقد تعرضت للخطر داخل ساحة المسيحية نفسها من جراء التأثيرات الشرقية الوافدة على بيزنطة ، بينما كانت أوربا ذاتها موضع التهديد والغزو من البرابرة شمالا والعرب جنوبا الذين أطبقوا عليها من كل جانب . وعلى هذا النحو شهد سقوط الامبراطورية الرومانية وانتقال سلطانها إلى بيزنطة تحلّل الفن الكلاسيكى ؛ فعلى حين كان التمثال المجسّم بالحجم الطبيعى والممثل للجسد الإنسانى هو أعظم إنجازات الفن الكلاسيكى ، إذا الفن يتحوّل إلى التمثيل الفنى ذى البُعْدين مستخدما الأساليب الخطّية ، وما لبث النقش البارز أن استبدل به نقش قائم على خطوط هندسية محوّطة محدّدة . وعلى حين كان البورتريه الرومانى صورة واقعية ما لبث أن ظهر توهّج داخلى يضىء الملامح وكأنه ينفذ من الحُجب الحاجزة ــ ولا سيما فى بورتريهات الفيوم ــ فإذا الوجوه المحوّرة المسطّحة المتماثلة تومض بنظرة نافذة متغلغلة تكشف عن سريرة الروح ، هى التى مهّدت الطريق إلى فن الأيقونات . وهكذا أخذت التجريدية تتحكم تلقائيا فى الواقعية إلى أن حلّت محلها ، فاختفت « الطبيعية » أثناء صراعها مع « التجريدية » التى أصبحت سمة النحت الجديد ، كما انمحى الإيهام بالعمق وجاء مكانه التوزيع المتوازن الذى يستملى من الأفكار الجديدة المفسّرة للاتجاهات الدينية للفن البيزنطى اللاحق .

الفصل الرابع

الفنـــون البيزنطيـة

- ١ -

كلمـــة أولى

كان الإغريق يحتذون فى فنونهم مُثُلا خالدة لا يحيدون عنها ، وكان نهجهم فى الفن يساير نهجهم فى الفلسفة القائل بنظرية المُثُل كما يقول أفلاطون . ولم يكن الحال مع الرومان كما كانت مع اليونان إذ لم يأخذوا بنظرية المُثُل ، وكان فنهم صورة من صور الدعاية السياسية والدينيـة لا يُعنى بغير الأحـداث التاريخيـة والمواقف العابرة ، فلقد كان الامبراطور عندهم بمنزلة الإله تُمثَّل صورته وأعماله على أنها فن دينى . ومن أجل هذا أقام مجلس الشيوخ معبد السلام « آراپاتشيس » فى روما عام ١٣ ق.م . تخليداً لذكرى عودة قيصر أوغسطس من بلاد الغال وإسبانيا ظافرا بدءا لعهد « السلام الرومانى » Pax Romana ، فنرى فى نقوش المذبح أسرة أوغسطس وهى تسير نحو المعبد ، وهى وإن كانت تصوّر الواقع حق التصوير غير أنها تبدو فاترة عابسة مما يدلّ على التزام الرومان بالتقاليد الأسرية بما تنطوى عليه من ورع وجدّ وصرامة وتفان لا ينتهى فيما يجلب النفع العام . كما تشهد الحليات الزخرفية من رءوس الحيوان وأكاليل الزهور وألوان الفاكهة بما كان لهم من تسجيل دقيق لما يقع تحت حسّهم . أما النقوش التى كانت على قوس نصر تيتوس (٨١م.) فإنها كانت لتخليد عدوان الرومان على أورشليم وما ظفروا به من غنائم ، ومما زاد هذه النقوش إيحاء بعظمة النصر ما نراه فيها من استخدام لقاعدة المنظور ولتقنيّة الضوء والظل ، والانتقال المفاجىء من الحركة إلى السكون . كذلك نرى النقوش على عمود تراچان (١١٤م .) تحكى ملحمة عسكرية فى تفصيل وإسهاب فى صفوف حلزونية حول العمود الرخامى لتصوّر الحرب فى إقليم داكيا [رومانيا] ، وكانت هذه النقوش هى بدايـة انحراف الأسلوب الفنى عن الكـلاسيكية التى استنها الإغريق . ومن هـذا ظهور الامبراطور فى صورة مكرّرة تحول بين تتابع الأحداث ، وعدم التناسب بين أشكال الشخوص والخلفية المعمارية ، ومعالجة أشكال الشخوص فى إجمال ، وكان ذلك كله إرهاصا بحلول فن جديد هو فن العصور الوسطى ، وهو ما تمثّل فى عمود ماركوس أوريليوس (١٧٦ ـــ ١٩٣م.) الذى سجل انتصار الرومان على

السرماط . وهكذا أخذ الفن الكلاسيكى يختفى شيئا فشيئا ، وأخذت معه القصص المصوّرة أسلوبا آخر مبسّطا ، كما أخذت تقنية التعبير صورة إجمالية . وعلى الرغم من حرص الامبراطور هادريـانوس على الالتزام بتقاليد العصر المتأغرق الفنية فإن الزمام كان قد أفلت واتجه الفن وجهة جديدة . وكان مما شجّع هذا الاتجاه الجديد ما نال الأسر التى كان منها أعضاء مجلس الشيوخ من انحلال وانفكاك ، ثم تداعى التقاليد التى كانت تحكم الثقافة اليونانية ، والبُعد عن المثل العليا الأخلاقية التى كانت تلتزم بها الجمهورية الرومانية ، ثم ما بدا يظهر للجيش من سطوة ونفوذ ، وكذا ظهور طبقات جديدة وافدة من كافة أنحاء الامبراطورية بدت تستولى على زمام السلطة . وفى ظل هذه الطبقات التى آل إليها السلطان اطّرحت جانبا « الرهافة الشكلية » والمحاكاة الأمينة للطبيعة والعناية الفائقة بالقيم التقنيّة المأثورة عن بـواكير العصر الامبراطورى . حتى إذا كان القرن الثالث رأينا الفيلسوف أفلوطين يقول إن الفن لا ينبغى أن يقتصر على محاكاة الطبيعة المادية وحدها بل ينبغى أن يكون نقطة انطلاق نحو التجربة الميتافيزيقية لكى يتيح للمُشاهِد أن يدنو من « العقل الإلهى » الذى إليه خلق المادة وخلق الهبة التى يستطيع بها الفنان أن يفيض الروح فيما يصنع . على أن الحكام الجدد كـان لا يعنيهم من الفن إلا أن يكون صـورة معبّرة عن سـطوة السلطة وجبروتها ، وهو ما نرى أثره فى مجموعة تماثيل الأباطرة الأربعة « تتراكى » المستندة إلى جدار كنيسة القديس مرقص بالبندقية (**لوحة ٣**) والتى ترجع إلى سنة ٣٠٠م ، فهى رمز للتجهّم والبطش اللذين يتّصف بهما العنف العسكرى . وبذلك غدت الصور والتماثيل من جديد رموزا لأفكار لا مُثُلاً انسانية كما كانت الحال مع الإغريق [انظـر الجزء العاشر من موسـوعة تاريخ الفـن: الفن الرومانى لكاتب هـذه السـطور]. على أن هذا التطـور مضى شيئا فشـيئا ، إذ نـرى أنه فى أوائل القـرن الرابع أفضى الحفـاظ على رعـاية الفن الوثنى إلى إحيـاء التقاليدالمتـأغرقة فى روما ، وبقـى هـذا الإحيـاء ملحوظاً فى الفن المسيحى ، إذ كانت المسيحية لا الـوثنية هى التى حفظت البقية البـاقية من الفن الكلاسـيكى الـذى كاد يوشـك أن ينمحى . وكان فن السراديب قبل اعتراف الدولةبالمسـيحية عـام ٣١٣ هو الفن السـائد فى روما ،



لوحه ٣ : تماثيل الأباطرة الأربعة « تتراكى » . كنيسة القديس مرقص بالبندقية .

فكان ما يُصوَّر على جدران المقابر من شخوص فردية وطيور وأكاليل زهور وإيغال فى الإيهام ، كان هذا كله يعبر أصدق تعبير عن أحاسيس المواطن الرومانى وذوقه ، ومن ثم كان فنًا شعبياً يساير فى نفس الوقت فى الأباطرة الفخم الجليل . ولقد صُوِّر المسيح أول ما صوِّر وكأنه إله من آلهة الرومان أو فيلسوف من فلاسفتهم أو صبىّ يحمل على كتفيه حَمَلا ، وكذا نرى صور العذراء وكأنها من ربّات البيوت الرومانيات وكانت الكنيسة كلما هيمنت وأخذت تعاليمها تسود ومطالبها تتحدّد مضت شيئا فشيئا تُملى تصوير مشاهد من العهدين القديم والجديد حذت فيها حذو التراث اليونانى الرومانى . وكان هذا فى الوقت عينه الذى علا فيه شأن الأسلوب الفنى الجديد الذى زلزل من أركان الأسلوب الكلاسيكى . وهكذا كان الفن الكلاسيكى اللاحق الأخذ فى الزوال بمثابة المهد الذى احتضن الفن المسيحى المبكر ، مثال ذلك لوحات الفسيفساء بكنيسة سانتاماريا ماچورى بروما من القرن الخامس ، وضريح جالا پلاشيديا براڤنا مما يدل على أن الفنان يعبّر دوما عن الاتجاه المعاصر له . وبهذا لم تكن ثمة محاولة لتشكيل فن مسيحى معيّن يساير نشأة العقيدة الجديدة . على أنه بات من المستحيل العودة إلى أشكال نقوش معبد السلام وقوس نصر تيتوس حتى وإن أوحت الكنيسة بذلك . فلقد عاشت الكنيسة أولا ولأمد طويل فى شك من أمر التصوير أتبيحه أم تحظره . وكان لابد من أن تمرّ قرون عدّة قبل أن تتجه الامبراطورية الرومانية الشرقية فى القسطنطينية إلى نهج يمثل الإله دون أن تُتهم الكنيسة بالزندقة ودون أن يُخاف على المؤمنين من أن يرتدّوا إلى عبادة الأوثان .

وقد أسّس مدينة بيزنطة ــ تلك البلدة اليونانية الصغيرة الواقعة على ضفاف البسفور ــ فى عام ٦٥٧ ق.م ملاّحون من ميجارا . وعندما أحسّ أباطرة الرومان بحاجتهم إلى عاصمة إدارية جديدة للدولة بعد أن غدت روما على مدى بعيد من جبهتى الحدود اللتين كانتا تتعرّضان لتهديد مستمر ، وهما الحدود الأرمينية السورية وحدود الدانوب ، جعل مكسيميان ميلانو عاصمة لحكمه وجعل دقلديانوس نيقوميديا فى الشرق عاصمة له ، ثم حاول قسطنطين أن يعيد بناء طرواده من جديد ، ولكنه ما لبث أن انصرف عنها إلى بيزنطة التى كانت لها مزاياها الجغرافية والاقتصادية والاستراتيجية ، ومن ثم أعاد تخطيط مدينة بيزنطة وبناءها ، وتم له ذلك فى الحادى عشر من مايو ٣٣٠ .

وعلى الرغم من أنه سمّاها « روما الجديدة » إلاّ أن المواطنين أصرّوا على تسميتها بالقسطنطينية تخليدا لذكرى مؤسسها . ولكى يشجّع قسطنطين الناس على الإقبال على تعمير المدينة وهب العامة « الخبز » وهيّأ لهم « الملاعب » على غرار ما كانت عليه الحال فى « روما القديمة » . وعلى حين كان القسم الغربى من الامبراطورية بدءا من إقليم إلليريا تشيع فيه اللغة اللاتينية كانت اللغة اليونانية هى الشائعة فى الشطر الشرقى . وقسطنطين هو صاحب مرسوم ميلانو الشهير الذى صدر عام ٣١٣ وأقرّت فيه الدولة بالمسيحية عقيدة وبالمسيحيين مواطنين ، بعد أن بدا له فى منامه صورة الصليب وضّاءة فى السماء يحمل عبارة « بهذا يكون النصر لكم » ، ومن ثم أمر قسطنطين باستخدام اللواء المسيحى « لا باروم » Labarum الذى كان فى الأصل لواء حرب رومانى بعد أن زيّنه بعلامة المسيح Chi - Rho P ، وذلك قبيل خوضه معركة جسر ميلڤيا عام ٣١٢ ضد خصمه ماكسنتيوس .

وعندما خصّ الامبراطور قسطنطين الأعظم بيزنطة يوم ١١ مايو ٣٣٠ لتكون عاصمة للامبراطورية الرومانية نشأ للتو ذلك التحالف بين السلطة الامبراطورية والعقيدة الدينية التى لم يكن قد مضى على اعتراف الدولة بها سوى سبعة عشر عاما . ونشأت « روما الجديدة » تباين « روما الجديدة » التى كانت لا تزال متعلّقة بشعائرها وعاداتها الوثنية . وسرعان ما تحوّلت المعابد البيزنطية الوثنية إلى متاحف ، إذ لم

يكونوا يبيحون فى القسطنطينية عقيدة غير المسيحية أن تعيش إلى جانبها . فبعد أن اعتنق قسطنطين المسيحية أضفت عليه الكنيسة سلطة الهيمنة المطلقة باعتباره ظل الله على الأرض كما كانت الحال مع الوثنية حتى لا يحسّ أنه فقد شيئا من هيلمانه فتفقد الكنيسة بذلك نفوذ الامبراطور إلى جانبها ، فقوة الامبراطور من قوة الله ، وليس الامبراطور غير كبير كهنة الآلهة على الأرض . ومنذ أن أخذت الدولة بالمسيحية كان فن العاصمة معبّرا عن هذا المعنى ، فغدت صورة الامبراطور لها مكانتها فى القلوب من التقديس والإجلال ، وغلا الناس فكانوا يسجدون لها ويحيطونها بالشموع ويحرقون لها البخور . وجاء هذا الإكبار لصورة الامبراطور سابقا للإكبار الذى حظيت به بعدُ الصور الدينية منذ النصف الثانى من القرن السادس ، ومن هنا نرى أن المسيحية كانت أقرب ما يكون إلى ما كان موجودا قبلُ فى الوثنية من إكبار للأباطرة بلغ حدّ التأليه . ولقد عاش الفن خلال التاريخ البيزنطى كله رهنا بمشيئة الأباطرة ومن إليهم يوجّهونه حيث شاءوا على الرغم مما جاء عرضا من مقاومة أثارها البطاركة والرهبان أثناء حركة تحطيم الصور . وكان الأمر فى غرب أوربا غيره فى الشرق ، إذ كانت السلطات متنازعة بين البابا والأساقفة والمطارنة والامبراطور والملوك وطبقة التجار ، يتنافسون جميعا فى رعاية الفن ، ومن أجل هذا كانت أساليب الفن مختلفة لوفق نزعاتهم المختلفة . وعلى الرغم من نفوذ الامبراطور قسطنطين الطاغى فى روما الجديدة ـــ القسطنطينية ـــ ظلت روما القديمة لها ذكرياتها ، إذ كانت هى المهد الأول للمسيحية حيث نشأ فيها الكرسى الرسولى للمرة الأولى ، ثم إن باسمها تسمّت الدولة الرومانية . كما قد ظلت إلى أواخر القرن الرابع غير بعيدة عن ماضيها الوثنى بما كان فيها من معابد وثنية كانت قد أنشئت حديثا للآلهة القديمة ، إلى جوار مراكز فنية تنتج لوحات كلاسيكية بديعة من العاج ذات طيّات . ولا شك أن أشراف روما كانوا لا يزالون يرون القسطنطينية قاعدة عسكرية وبحرية فحسب ومدينة محدثة انتزعت وجودها بما سطت عليه من المدن الأخرى بعد أن عرّتها مما كانت تزدان به . ولم يكن يدور بخلدها أن القسطنطينية ستصبح يوما منافسة لغيرها من المدن المعروفة كأنطاكية والإسكندرية بتقاليدها ومدارسها الفنية وبقصورها ومعابدها ومكتباتها ومسارحها ، فما بالك بروما التى كانت لا تزال تنبض بالحياة والتى مضى موتها بطيئا غير ملموس والتى كان ماضيها ما يزال ماثلا لا يمكن إغفاله ؟

وفى عام ٣٢٥ أصبح لاسم قسطنطين مكانته فى التاريخ المسيحى للمرة الثانية ، وذلك عند نشوب الجدل بين آريوس السكندرى وبين أسقف القسطنطينية حول الطبيعة الإلهية للمسيح ، وعندها دعا قسطنطين أساقفة الكنيسة لأول مجمع مسكونى فى نيقيه الذى استنكر آراء آريوس ، وبهذا وضع قسطنطين الأساس لأن تصبح الكنيسة المسيحية خاضعة للامبراطور الذى غدا « نظيراً للرسل » Isapostolos ، بل أصبح « الرسول الثالث عشر » . وكان لما بذلته أمه هيلينا (هيلانه) فى بيت المقدس أثره الأكبر فى التفاف الشعب حوله روحيا ، فلقد عثرت بعد الجهود الجبّارة فى الحفائر التى كانت تشرف عليها فوق تل الجلجثة على الصليب الذى صُلِب عليه المسيح ومعه صليبا اللّصين اللذين صُلبا معه ، وكذلك على الحَرْبةَ التى شُكَّ بها المسيح وقطعة الإسفنج التى جفّف بها عرقه وتاج الشوك الذى كان على رأسه . وكان لهذا الكشف صدى عميقا فى جميع أنحاء العالم المسيحى ، الأمر الذى نالت به أم الامبراطور جلالا روحيا كان له أثره على ابنها قسطنطين

وقد استطاع ثيودوسيوس الأكبر (٣٤٧ ـــ ٣٩٥) أن يهادن قبائل القوط واستطاع بعدُ أن يجنّدهم لخدمة أهداف الدولة ، وكان أرثوذكسيا متعصّبا شديد الوطأة على الوثنيين والهراطقة ، وهو الذى عقد المجمع المسكونى الثانى بالقسطنطينية عام ٣٨١ ليعرض الوحدة على العالم المسيحى وكان ثيودوسيوس آخر

الأباطرة الذين حكموا الامبراطورية المترامية الأطراف بمفردهم ، فحين وافته منيّته فى عام ٣٩٥ ترك حكم الامبراطورية موزّعا بين ولديه الاثنين ، القسم الشرقى منها لأركاديوس والغربى لهونوريوس ، وكان هذا بدء حقبة جديدة فى تاريخ الامبراطورية الرومانية إذ انفصل الشرق عن الغرب نهائيا وغدا يحمل اسم « الامبراطورية الرومانية الأرثوذكسية » .

ولقد شهد القرن الخامس غزوات البرابرة التى هزّت من كيان الغرب فلم يعد للامبراطور وجود على حين ظلت امبراطورية الشرق صامدة على الرغم مما شنته عليها قبائل القوط والهون من غارات عبر الدانوب . وعلى حين بقيت الامبراطورية الشرقية قائمة لم يكتب للامبراطورية الغربية الوجود بعد التقسيم إلا قرنا ونصف قرن . وعلى الرغم من هذا ظلت التقاليد الرومانية حيّة إلى نهاية القرن السادس ، وإن كان الشمال الأفريقى قد آل إلى حكم قبائل الوندال الذين أصبح لهم أسطول اتخذوا قاعدته فى قرطاجة ، وقضى هذا الأسطول على السطوة البحرية للرومان .

هذا ما نعرفه عن روما التى كانت قد تعرضت لعدوان القوط عام ٤١٠ وانتهاب الوندال عام ٤٥٥ وغزوات ريسيمر Recimer عام ٤٧٢ ، ثم ما أصابها آخر الأمر حين نزل آخر أباطرتها رومولوس أوغسطولوس ــ وكان عندها صبيًا ــ عن عرشه لأودو ڤاكر Odovacar من القوط الشرقيين Ostrogoths ، وبهذا غدا البرابرة هم المهيمنين على غرب أوربا ، وغدت روما مع هذه الهيمنة ومع انكماش سيادة أشراف الرومان لا تعدّ من المدن الرئيسة بل مدينة مغمورة ليس للفن فيها وجود ذاتى بل أصبح الفن فيها مُسْتجلبا من فنون الشرق الأدنى أو يجتر الذكريات الجامدة للصيغ الزخرفية الماضية . وبعد أن كُتب لروما الاضمحلال أخذت أهمية القسطنطينية ــ التى جمّلها وقوّاها آل ثيودوسيوس ــ تزداد شيئا فشيئا ولا سيما بعد أن انتعشت اقتصادياتها على يد الامبراطور أناستازيوس (٤٩١ ــ ٥١٨) الذى بلغ الاحتياطى فى عهده عشرين وثلاثمائة ألف رطل من الذهب . وهذا المُدَّخر ما لبث أن انتفع به الامبراطور چوستين (٥١٨ ــ ٥٢٧) خلال مدة حكمه التى بلغت تسع سنين فى وضع الأسس الحضارية لمن جاء بعده ، وهو الامبراطور چوستنيان (٥٢٧ ــ ٥٦٥) وزوجته الامبراطورة تيودورا (٥٢٧ ــ ٥٤٨) . هذا إلى أن أنطاكية وهى ثالثة مدن الامبراطورية الرومانية الشرقية بعد القسطنطينية والإسكندرية كان قد أتى عليها زلزال عام ٥٢٥ . وبرغم إعادة تشييدها إلا أن الفرس احتلوها عام ٦١١ ثم مالبث العرب أن استولوا عليها عام ٦٣٦ ، وإذا الإسكندرية هى الأخرى تأخذ فى التدهور بعد أيام البطالمة حين احتلها الفرس عام ٦١٧ ، ثم انتهت إلى يد العرب عام ٦٤٦ .

ولقد بقيت معالم الفن الكلاسيكى فى سوريا وفلسطين أيام حكم الأمويين مع ما دخل عليها من إضافات وتعديلات أضفت عليها رونقا وبهاء . ففى عام ٩٦١ زخرفت جدران قبة الصخرة بالقدس بلوحات فسيفسائية رائعة قريبة الشبه فى طرازها من بعض زخارف الفسيفساء فى إحدى غرف كنيسة أيا صوفيا . وفى عام ٧١٥ أضيف إلى صحن المسجد الأموى بدمشق ما يجمّله من لوحات فسيفسائية تحمل مناظر طبيعية وعمائر للخيال فيها نصيب مع إضافات عليها مسحة من الطابع الشرقى (لوحة ٤) وإن كانت تمّت إلى الفن البيزنطى فى مستهل القرن الخامس بسبب[١٣] . كذلك نجد أرضيات قصر أحد الأمراء العرب عام ٧٢٦ بخربة المفجر قرب أريحا مصنوعة من الفسيفساء . ونطالع فى النصوص الأدبية ما يشير إلى أن هذا الفن بصُنّاعه ومادته مردّه إلى القسطنطينية ، غير أنه من الثابت أيضا أن هذا الفن بصنّاعه ومادته مردّه هو الآخر إلى سوريا ومصر والعراق . ولقد كان الأمويّون يعرفون حق المعرفة منابع الفن التى كانوا



لوحه ٤ : لوحة فسيفساء لمشهد طبيعى مُطلّ على نهر . مضمـار السباق . مـدخل المسجـد الأموى بدمشق ٧١٥ م .

يستقون منها ما يجمّل دورهم ومبانيهم ومساجدهم ، كما كانوا يعلمون أن القسطنطينية على رأس تلك المنابع التى ازدهر فيها الفن وأنها القمة بين مدن البحر المتوسط .

وبسقوط الدولة الأموية فى منتصف القرن الثامن وظهور الدولة العباسية اتجه الفن فى الشرق الأدنى وجهة جديدة ، فقد اختارت الدولة العباسية بغداد عاصمة لها ، ومن ثم أخذ شأن المدن السورية والمصرية يضمحل شيئا فشيئا . وعلى الرغم من أن اليعاقبة قد أخذوا يحذون فى تصاويرهم حذو الفن الكلاسيكى إلى القرن الثانى عشر غير أنّا نجد إلى هذا لوحات فسيفسائية بيزنطية قليلة وكثرة من الأنسجة المختلفة على طراز إسلامى معيّن أساسه الزخرفة الفارسية والعراقية بدلا من الطراز الأموى الواسع التلفيق والانتقاء .

وهكذا كانت انتصارات القوط والوندال فى غرب أوربا والـدمار الـذى أتت به الـزلازل والغزو الفارسى والعربى وانتقال دولة الإسلام من سوريا إلى العراق ونشأة أسلوب فنى إسلامى يقـوم على فن الرقش أو التوريق المتشابك « أرابيسـك » الذى يجمـع بين زخـارف الخط المحسّن مع الصيـغ النباتيـة والهندسية ، كل هذا جعل القسطنطينية التى كان إليها الحفاظ على تراث اليونان والرومان أصبح ليس لها من هذا إلا حظ قليل . وحين حاصر العرب القسطنطينية عام ٧١٧ كان ردّ الامبراطور ليون الثالث لهذا الغزو على أعقابه يعدّ حدثا من الأحداث الحاسمة فى تاريخ العصور الوسطى الأوربية . ومنذ هذا الحين لم تعد القسطنطينية الحصن الشرقى للمسيحية فحسب بل أصبحت بمثابة القلب والضمير لفكرة جديدة هى وجوب المحافظة على توازن القوى فى الشرق الأوسط ، ولم تكن هذه الفكرة التى زاد من شأنها ظهور الأتراك السلاجقة وزحف الشعوب الصقلبية المتواصل على الحدود الشمالية والغربية ، لم تكن هذه الفكرة جليّة لسكان غرب أوربا آنذاك ، فإذا سكان الغرب من أوربا يستولون على القسطنطينية طامعين فى ثـرواتها يدفعهم إلى ذلك الحسد والجشع ، فأصبح الباب مفتوحا أمام الأتراك العثمانيين كى يعاودوا الكرة لغزو القسطنطينية ، وبهذا انتهت الامبراطورية الرومانية الشرقية .

— ٢ —

الفـــن المسيحى المبكر

لم تكن للمسيحية الوليدة نظرة فنية ، فقد نظرت إلى الفن على أنه من أسس الوثنية التى لا تتورّع عما هو داعر فاحش ، ومن هنا كان رضا المسيحيين الأوائل على اليهود فى نفورهم من التصاوير . ونلاحظ أنه لم تكن فى الرسوم التى امتلآت بها سراديب الموتى المسيحيين[١٤] ثمة تكوينات تاريخية إلا فى القليل. وهكذا لم نجد مشاهد تعبّر عن التاريخ المقدّس ، كما لم نجد ما يصوّر قصص الشهداء ، وكذلك لا نجد أية پورتريهات مقدّسة ، إذ كان « فن السراديب » فنا رمزيا بحتا يعتمد فى التعبير عن الأفكار الأثيرة عند المؤمنين على الزخارف الميثولوجية والموضوعات الرعوية والريفية الكلاسيكية . ومن هنا أيضا أصبح ما هو سارٍ وشائع من تكوينات تصويرية متأثرا بأسلوب الصور الجدارية الكامپانية ذات الطابع السكندرى . كما أسرف هذا الفن فى استخدام الرموز مثل المرساة والسمكة والحمامة التى ظهرت أول ما ظهرت فى الشرق اليونانى بأنطاكية والإسكندرية ، كما أضفى على كل إبداعاته طابعا شاعريا ، فصوّر المسيح فى صورة « الراعى الصالح » يرعى قطعانه ــ أى أتباعه ــ كما يرعى الراعى غنمه ، أو يردّ إلى حظيرته من خلا قلبه من الإيمان . وهو ما نراه فى تصوير جدارى على سقف جبانة كاليستوس بروما من مستهل القرن الثالث (لوحة ٥) حيث نرى مشهدا لراعٍ يحمل على عاتقه خروفا ، رامزين بهذا إلى المسيح . وهذا المشهد وإن كان وثنى الأصل غير أن فى قول المسيح : أنا هو الراعى الصالح ، والراعى الصالح يبذل نفسه عن الخراف [يوحنا ١٠ : ١١ و١٢] ما يؤيّده .

وثمة لوحة فسيفسائية من القرن الخامس فوق نافذة صغيرة تعلو مدخل ضريح جالا پلاشيديا تمثل الراعى الصالح يربت على خطم نعجة (لوحة ٦) ، فنرى المسيح مرتديا زي الأباطرة دليلا على مُلكه الأخروى ، ونلحظ اتجاه الأغنام أيًا كان موقعها من الصورة نحو المسيح المُمسك بالصليب فى يده اليسرى ، والصليب هو عصا « الراعى الصالح » الرامز لقدوته وإرشاده واقتدائه .

وكما صوّر هذا الفن « الروح الخالدة » فى صورة مريم وهى تضرع بين رياحين الجنة ، كذلك شُغف الفنان المسيحى الأول بالتصوير الرمزى الملىء بالدلالات الغامضة التى تخفى إلاّ على من لقن أسرارها ، وهو ما نراه فى صور پسيخى وأورفيوس ودانيال ويونان [يونس] مثل لوحة « يونان النبى فى بطن الحوت »[١٥] التى صنعت من الزجاج المنقوش المذهّب (لوحة ٧) ، وهى من مخلّفات القرن الرابع ويحتفظ بها متحف اللوڤر .

وفى أحوال قليلة مزج هذا الفن الرمزية الساذجة بفلسفات الشرق العميقة ، ونستطيع القول إن الفن المسيحى كان فى مظهره قبل أن يستقر الحال بالكنيسة فنا بسيطا كل البساطة من مألوف الشعب ، وأسهم فيه الشرق إسهاما كبيرا . ولقد كان للثورة التاريخية العظمى التى تمخّض عنها انتصار المسيحية فى مطلع القرن الرابع تأثير واضح على الفن ، فإلى ذلك الحين كانت المسيحية تنتشر فى الخفاء لما لقيته من اضطهاد ، وعندما غدت دين الدولة الذى يدين به الامبراطور ويحميه أسفرت عن نشاط فنى خارق ،





لوحه ٥ : الراعى الصالح . تصوير جدارى على سقف جبانة كاليستوس بروما . مستهل القرن الثالث . ◁

لوحه ٦ : الراعى الصالح يربت على خطم نعجة . ضريح جالا پلاشيديا . القرن الخامس فسيفساء .

فأصبحت الكنائس تُشاد أكثر انفساحا وأوفر جمالا ، ومن هنا أخذ الفن المسيحى يبدو بزخارفه ذات الرونق والبهاء فى العمائر .

وفى نهاية القرن الرابع جدّ حول هذه الأفكار الجديدة أسلوب متطور ، فلم يعد بعض رجال الكنيسة يرون التصوير فنا باطلا لا طائل تحته بل عدّوه وسيلة للإسهام فى تعليم المؤمنين وتنشئتهم ، فما تفعله الكلمة المسموعة فى الأذن تفعله الصورة الصامتة فى العين . وكما أن الفنان المصوّر يستخدم الألوان كتابا ناطقا ، كذلك كان التصوير الصامت ينطق فوق الجدران . ولم يقصد بهذا اللون من التصوير « التصوير الكلاسيكى » المثير للإعجاب والرّاوى للمغامرات ، ولكنه كان زخرفة ذات طابع تاريخى تُملى النصح والهداية ، ظهرت أول ما ظهرت فى البازيليكات منذ بداية القرن الخامس على أنها تتمّة للموضوعات المرويّة فى الكتاب المقدس لوفق ترتيبها الزمنى أو لتسجيل حياة الشهداء وما تعرّضوا له . وكانت العناية الكبرى بالپورتريهات إحدى سمات التصوير المسيحى فى هذه المرحلة ، حيث باتت أكثر دقّة وأمسّ بالناحية التاريخية ، كما أخذت الشخصيات المقدسة تتميز ذاتيا على نحو ما نرى فى رأس أحد الحواريين المصورة على جدار بمدفن آل أوريليوس بروما (لوحة ٨) من نهاية القرن الثالث أو مطلع القرن الرابع ، حيث نرى العينين مُصوَّبتين نحو المشاهد وقد تتجاوزانه ، كما تبدوان بارزتين بين خطوط موزَّعة ولمسات رهيفة هنا وهناك تجعل الوجه يرفّ بالحياة لوفق تقنية التصوير الوثنى الشائعة وقتذاك بروما . كما تعكس



لوحه ٧ : يونان النبى فى بطن الحوت . زجاج منقوش مذهّب . القرن الرابع . متحف اللوفر .

لوحه ٨ : رأس أحد الجواريين . تصوير جدارى بمدفن آل أوريليوس فى روما . ◁



نظرة هذا الحوارىّ إشراقةً مُشِعَّة تتّفق ورسالته . وتتجاوب هذه الصورة مع صورة جدارية أخرى مقابلة لها فى نفس المقبرة تمثل المسيح وهو يعلّم تلاميذه . كذلك غدا تنسيق الشخوص فى ترتيب يتميز بالتماثل الشديد المصحوب بوقار متكلّف . وبدلا من « الراعى الصالح » فى رسوم السراديب برقّته ووداعته بتنا الآن نرى صورة « المسيح الظافر سيّد العالم » بعد أن ضاق الناس بصورته الوادعة المألوفة التى أخذ الفنانون يطّرحونها جانبا لأنها لم تعد تليق بشخصه الجليل ومظهره ، فأصبح يتّصف بسمات الملوك . وأضحى من واجب الفن أن يُبْرز هذه الصفة وكأنه امبراطور سماوى على نحو ما كان يصوّره أدباء ذلك الزمان ، فألبسوه ثوبا فاخرا وأضفوا عليه سمة الجلالة ، وأجلسوه على عرش مرصّع بالذهب والحلىّ ، رافعا يده فى إيماءة ملكية يبارك بها العالم الذى يهيمن عليه ، وقد تجمّعت من حوله حاشية من الملائكة والرسل والأنبياء والقديسين . وليرفعوا قدره لم يروا فيه سيّد العالم ذا القدرة بلا حدود فحسب ، بل المسيح الديّان . ومن هنا بدأ ظهور مشهد « يوم الحساب » منذ القرن الرابع لا على أن المسيح هو « الراعى الصالح » الذى يفصل قطعانه الأخيار عن الأشرار ، وإنما — كما دأب المصوّرون البيزنطيون فى تصاويرهم — على أنه ملك الملوك ، وعلى جانبيه حاشيته المقدسة على وفق مراتبهم بوصفه « الحَكَم يوم الدينونة » ، وهو ما يختلف الاختلاف كله عن فن السراديب .

وحين أصبح الفن المسيحى هو الفن الرسمى للدولة غدت المسيحية هى الأخرى ذات صلة وثيقة بالسلطة ، وحين حظى الفن المسيحى بتشجيع وسخاء الأباطرة والبلاط شاعت فيه الرتابة . يدلنا على هذا احتفاظ المدارس الفنية الإقليمية أمدا طويلا بمنجزاتها المتنوعة التلقائية ، فكانت مدن سوريا ومصر المتأغرقة مثل أنطاكية والإسكندرية خلال القرن الرابع كله ذات أثر فى توجيه الحركة الفنية أكبر مما كان للقسطنطينية . ذلك أن البلاط الإمبراطورى كان إليه توجيه الإنتاج الفنى فإذا الفنانون المسيحيون يتأثرون بالأبهة الإمبراطورية ، وإذا خيالهم يسبح فيما كانت تقع عليه أبصارهم فى حفلات البلاط ، وإذا تصاويرهم تنقل إلى عالم الروحانيات مراتب يعلو بعضها بعضا أشبه ما تكون بالمراتب الاجتماعية الدنيوية . ومن هنا نتبينّ كيف طوّعت الكنيسة مسارها نتيجة ارتباطها بالسلطة القائمة . ثم كانت رغبة دينية جديدة خلال القرن الرابع لتطوير الفن المسيحى ليصبح ذا أثر تعليمى ، فإذا ثمة تقاليد جديدة وأنماط مستقرّة تدخل إلى الفن المسيحى غدت صيغا لا معدى عنها ، ونستطيع القول بأنه قد جدّت فى القرنين الرابع والخامس « إيقونوغرافية » محدّدة . فعلى حين كان فن السراديب فيما مضى يصوّر المسيح بوجه فتى رومانى ، أخذ الفن المسيحى مع إطلال القرن الرابع يصوّر المسيح بملامح محدّدة معيّنة ، وهذا ما نجده فى « رسالة لِنْتولوس » La Lettre de Lentulus — وهو سِفرٌ من الأسفار المنحولة يرجع إلى القرن الرابع أو الخامس — حيث نرى صورة يسوع وعيناه لازورديتان وشعره أملس قد انسدل على الأذنين وامتدت خصلاته إلى المنكبين ، هذا إلى آثار أخرى تمتّ إلى الفن المتأغرق . ثم ما لبث الفنانون السوريون أن رسموا المسيح بلحية سوداء وجعلوها علامة مميّزة له ، كما رسموا شعره مجعّدا وقد انتثر على الجبين ، ولم يكن هذا النمط عاما بل كان لكل إقليم نزعته الخاصة . وخلاصة القول فإن الفن المسيحى فى ظل القرن الرابع نزع نزعة شرقية ، وهذا لما كان من انتقال العاصمة من روما إلى القسطنطينية فى الشرق ، كما انتقل إلى الشرق أيضا سلطان المسيحية ، ومن أجل هذا نشأت فى مصر وسوريا الهرطقة المسيحية خلال القرنين الرابع والخامس .

- ٣ -

فنون القرن الرابع والخامس

من أسفٍ أنه لم يبق من بيزنطة التى كان إلى قسطنطين تأسيسها غير أطلال مبعثرة هنا وهناك ، فلم نعد نرى أثرا للمعابد ولا للكنائس ولا للقصور ولا للأروقة ولا للبازيليكا التى كان مجلس الشيوخ يعقد فيها جلساته ، ولا لتمثال زيوس من دودونا ولا لتمثال أثينا من لندوس بجزيرة رودس ولا لحمامات زيوكسيپوس Zeuxippus ولا لمضمار السباق ولا لمنحوتات « فورم » قسطنطين . لم يبق من تلك الآثار القديمة التى كانت تعتزّ بها المدينة غير التماثيل البرونزية للخيل التى تزيّن الآن واجهة كنيسة القديس مرقص بالبندقية (لوحة ٩) ، وكذا لم يبق غير عمود الأفاعى البرونزى الذى استُجلب من معبد أپوللو بدلفى وهو قائم الآن فى الميدان الفسيح الممتد أمام مسجد السلطان أحمد باستنبول ، هذا إلى بقايا من منحوتات رخامية بمتحف استنبول للآثار مما يدلنا على ثراء الفن القديم الذى كانت تزخر به القسطنطينية يوما ما ، وكانت تلك البقايا تعدّ على مرّ الزمن وفى فترات مختلفة مصدرا من مصادر « الشكل الفنى » الذى عنه أخذت التيارات الفنية وأثّرت به الطراز البيزنطى . وعلى أية حال فإنه لم يبق فى القسطنطينية من الفترة التى تلت تأسيسها من المنحوتات والصُلبان وغيرها إلا قطعة يتيمة من تابوت من حجر البورفير مزيّنة بولْدان الحب وأكاليل الزهور ، وأغلب الظن أنه نُقش فى مصر .

وكانت العملة الفضية التى سُكّت لتخليد ذكرى تأسيس المدينة قد نُقشت على أحد وجهيها صورة للامبراطور قسطنطين الأول وعلى الوجه الآخر صورة تجسّد المدينة ليس وراءها أى مبدأ جديد من حيث الطراز (لوحة ١٠) ، فلقد جاءت تلك الصورة المجسِّدة للمدينة المسيحية الجديدة لوفق التقاليد المتأغرقة دون أن تشتمل على رمزٍ من رموز المسيحية ، فثمة امرأة تجسّد المدينة تمسك فى يمناها غصنا قصيرا وفى يسراها قرن الرخاء والوفرة(*) وتعتمد قدماها على مقدّم سفينة ، وكانت السفينة علامة مميزة لأى عاصمة هى ثغرٌ فى الوقت نفسه . وتكشف المقارنة بين عملة نقدية ذهبية Solidus سُكّت فى نيقوميديا عام ٣٣٥ وأخرى سُكّت فى نفس العام بأنطاكية لقسطنطين الثانى ولتجسيد مدينة القسطنطينية عن فروق واضحة . فعلى حين جاء نقش عملة أنطاكية تقليديا وأبلغ قيمة (لوحة ١١ أ) حيث يتجلّى تجسيد المدينة فى وضعة ذات شموخ ورداء متهدّل وشعر متموّج وبُعد ثالث طبيعى ، يبدو تجسيد المدينة فى نسخة نيقوميديا (لوحة ١١ ب) خشنا جافا لكأنها دُمية مرسومة رسما إجماليا تنسدل ثيابها وكأن أطواءها أخاديد تُربة محروثة . ومن ناحية أخرى نرى صورة قسطنطين فى كلا العملتين وفيها عدوان متدرّج على القواعد الكلاسيكية المألوفة فى تصوير الشكل الآدمى . وإن جاءت صورة قسطنطين فى نسخة أنطاكية بقسمات وجه فيها إجمال وعينان واسعتان محدّقتان وتاج امبراطورى لافت للنظر وعنق مع الوجه فى وضعة جانبية تحملهما كتف ضيقة وقد اختلّت النسب بينهما . ولم تكن هذه السمات خاصة بالعملات النقدية وحدها بل جاوزتها إلى غيرها ، حيث نراها متجلّية فى رصيعة روتشيلد الشهيرة (لوحة ١٢) المنقوش عليها صورة الامبراطور قسطنطين الثانى وزوجته والتى يرجع تاريخها إلى عام ٣٣٥ . وعلى الرغم من أن هذا البورتريه أقرب إلى النزعة

(*) Cornucopia قرن الوفرة أو الرخاء أو الخصب . هو قرن عنز معوجّ يفيض فاكهة وثمارا وسنابل قمح استخدمه الفنانون صيغة زخرفية رسماً وتصويرًا ونحتًا وخاصة فى التصميمات الفنية فوق الأثاث ، واتخذ رمزًا للرخاء والخصب والوفرة . وتروى االأسطورة أن الحورية أمالثيا كانت قد أرضعت الطفل زيوس لبن عنز حين أرسلته أمه عقب مولده إلى جزيرة كريت . ويقال إن زيوس كان قد تعلّق بأحد قرنى العنز فانكسر وعوّضها عن ذلك بأن مسح على ضرعها فأصبح نديّا لا ينقطع درّه على حالبها . وقد قضى زيوس بأن يُترع هذاالقرن بكل ما تهفو إليه نفس صاحبه [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية لكاتب هذه السطور = م.م.م.ث] .



لوحه ٩ : التمـاثيل البـرونزيـة للخيل . واجهـة كنيسة القديس مرقص بالبندقية .



لوحه ١٠ : عملة فضية سُكَّت لتخليد ذكرى تأسيس مدينة القسطنطينية تظهر على أحد وجهيها صورة قسطنطين الأول وعلى الوجه الآخر صورة رامزة للمدينة عام ٣٣٠ م .



لوحه ١١ أ : عملة ذهبية سُكَّت فى نيقوميديا عام ٣٥٥ م .



لوحه ١١ ب : عملة ذهبية سُكَّت فى أنطاكيه عام ٣٥٥ م .



لوحه ١٢ :

رصيعة روتشيلد . الامبراطور قسطنطين وزوجته . خلقدونيه ٣٣٥ . متحف اللوفر .

« الطبيعية » فإن النسب غير متوازنة بين العنق الغليظ والرأس الضخمة وبين الصدر غير المتّسق والذراع اليسرى التى لا تتفق نسبها مع الذراع الطبيعية ، على حين تنتمى اليد الضئيلة والذراع الذاوية والصدر الضيق والكتف غير السوىّ إلى الأسلوب المستخدم فى نقش العملة النقدية الذهبية من نيقوميديا (**لوحة ١١ ب**) ، فما أبعد هذا البورتريه عن بورتريه قيصر أوغسطس المنقوش فى معبد السلام .

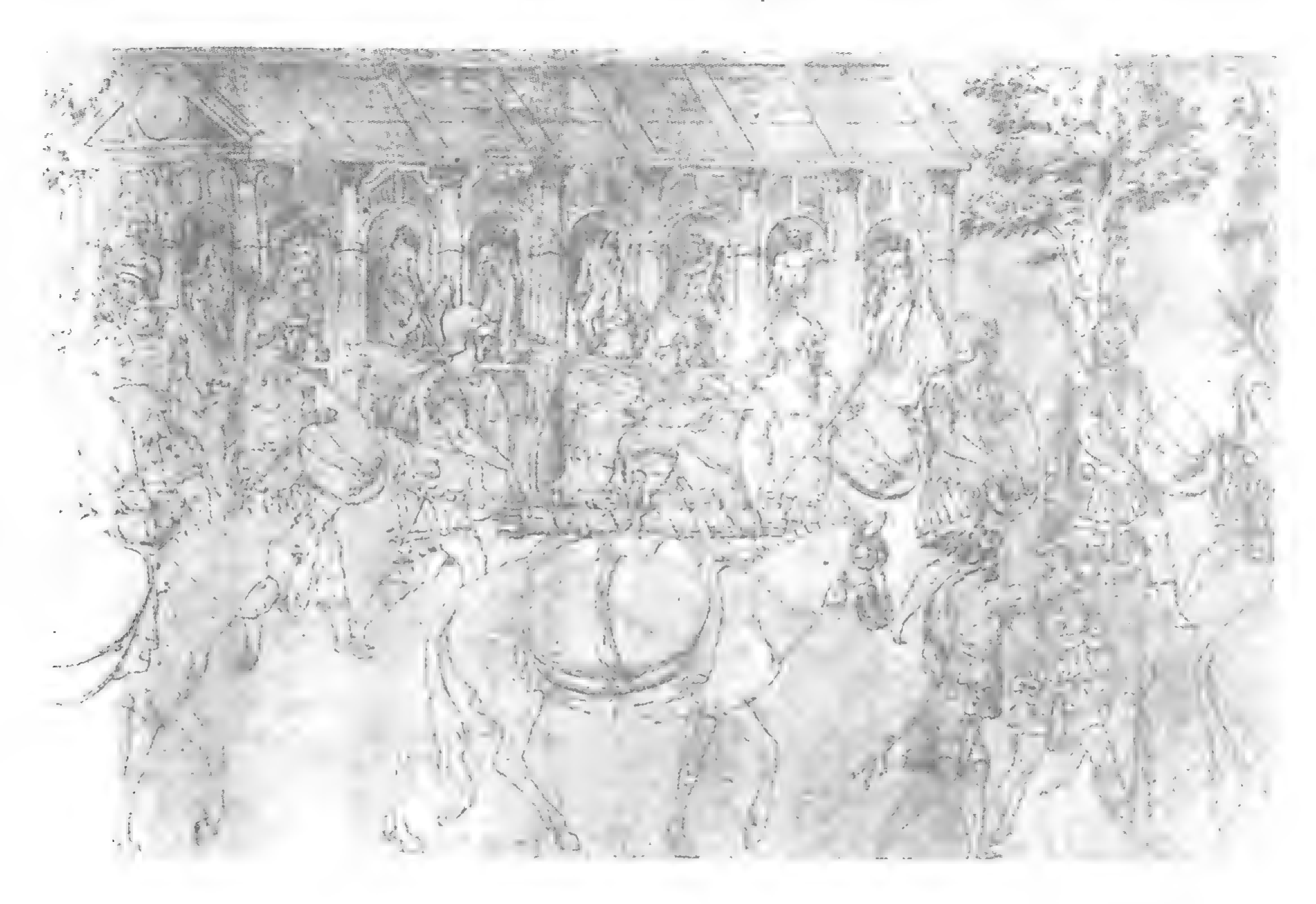
ويشاء القدر أن يتمخّض عهد قسطنطين الذى انبثق فيه الفن المسيحى خلال القرن الرابع عن إنجازات وثنية أشدّ روعة من الإنجازات المسيحية القليلة التى حفظها لنا الزمن ، مثال ذلك قوس نصر قسطنطين ومنحوتاته وبازيليكا ماكسانس المقبّبة [التى أتمّها قسطنطين] وتصاوير سقف القصر الامبراطورى بمدينة تريف، ولوحات العاج المطويّة التى نُحتت من أجل أعضاء مجلس الشيوخ من أسرتى نيكوماك وسيماك وغيرهما ، هذا إلى القصور والحمامات والمبانى العامة التى أمر قسطنطين بتشييدها فى مدينة القسطنطينية الجديدة مما رأيناه من عدول عن تشييد معابد جديدة .

وكان عهد ثيودوسيوس الأول (٣٧٩ ـــ ٣٩٥) عهد إحياء للفنون فى كلا شطرى الامبراطورية الرومانية الشرقى والغربى حيث يتجلّى طراز مرموق أكثر وضوحا فى الشرق منه فى الغرب . وثمة مجموعة من المنحوتات تعود إلى الحقبة التى امتدت من نهاية القرن الرابع إلى القرن السادس ، ولا تزال بين أيدينا منها جملة حفظتها لنا الأيام وإن بدت فى حالة مهترئة نجد منها أعدادا فى الشرق تقلّ عن مثيلاتها فى الغرب .

ففى مضمار السباق باستنبول القديم قِدَم بيزنطة تقوم أعمدة ثلاث كانت تحدد نهايات المطاف فى سباق المركبات (لوحة ١٣ أ) . وأحد هذه الأعمدة مسلة مصرية تتوسط المضمار كان تحتمس الثالث (١٥٠٤ ـــ ١٤٥٠ ق م) قد أقامها بمعبد الكرنك يبلغ ارتفاعها عشرين مترا ، فعدا عليها الامبراطور ثيودوسيوس الأول ونقلها من الكرنك إلى القسطنطينية سنة ٣٩٠م . ، كما انتهب أيضا قطعا أثرية أخرى من المعابد ليجمّل بها مضمار السباق الذى كان مركزا للنشاط فى العاصمة البيزنطية . وكان الامبراطور قد

أمر عام ٣٨٢ بتحريم الشعائر الوثنية وإغلاق جميع المعابد الوثنية كما قضى على سدنتها . وترتكز هذه المسلة المصرية (**لوحة ١٣ ب**) على قاعدة من الرخام ارتفاعها ستة أمتار عليها نقوش بارزة من جوانبها الأربعة تصور الحاشية الامبراطورية فى مضمار السباق . وعلى الوجه الشرقى من وجوه القاعدة الأربعة نقش يصوّر الامبراطور ثيودوسيوس محاطا بأسرته وهو يوزّع الأكاليل على الفائزين فى السباق (**لوحة ١٤**) . وعلى الوجه الشمالى نقش يصور الامبراطور وهو يشرف على إقامة المسلة (**لوحة ١٥**) . وعلى الجانب الغربى نقش يصوّره وهو يتلقى تحية الخشوع من الأعداء المهزومين (**لوحة ١٦**) . وعلى الوجه الجنوبى نرى له نقشا بين أسرته وحرسه وهو يتابع سباق (المركبات (لوحة ١٧) . وجاءت هذه النقوش فجّة فى صنعها تنمّ عن أسلوب فنى متدهور يفتقد الحركة فى وضعات الشخوص والمشاهد والبُعد كثيرا عن تقاليد الفن اليونانى العريق .

وتدل النقوش التى تمثل الأباطرة الثلاثة وهم وقوف بالمقصورة الامبراطورية وعلى رأس كل منهم تاج امبراطورى ، هذا إلى أمير فتى يرتدى الخلاميس فوق وجهين من وجوه القاعدة ، على أن اللوحتين للامبراطور ثيودوسيوس الأول وابن أخيه ڤالنتيان الثانى وولديه أركاديوس وهونوريوس ، كما نرى على الوجهين الآخرين نقشين للأباطرة الثلاثة أنفسهم يصحبهم أميران فتيّان يرتدى أحدهما التوجا ولعله هونوريوس الذى عُيّن قنصلا عام ٣٨٦ . والسمات التى تتميّز بها هذه النقوش الأربعة تنحصر فى أنها تمثل المَثَل الأعلى للامبراطور فى إجمال دون تفصيل ، وفى أنها تمثل الجمود فى الوقفة ، وكذا البُعد عن استخدام العمق ، هذا إلى الإصرار على إبراز الشخوص مواجهة فتبدو وكأنها ناتئة من فراغ . وكذا تمثّل الإيقاع فى تصوير الأردية المنسدلة على الأجساد تتخللّها مكاسر لطيفة ، ثم المغالاة فى إضفاء ملامح للشباب على وجه الامبراطور ، ولعل مردّ هذا إلى ما كان يلتزم به الفنان عند تصوير الأباطرة ، أما إذا كان الأمر لغير هذا فقد



لوحة ١٣ أ : لوحة من عمود ثيودوسيوس الأول باستنبول .

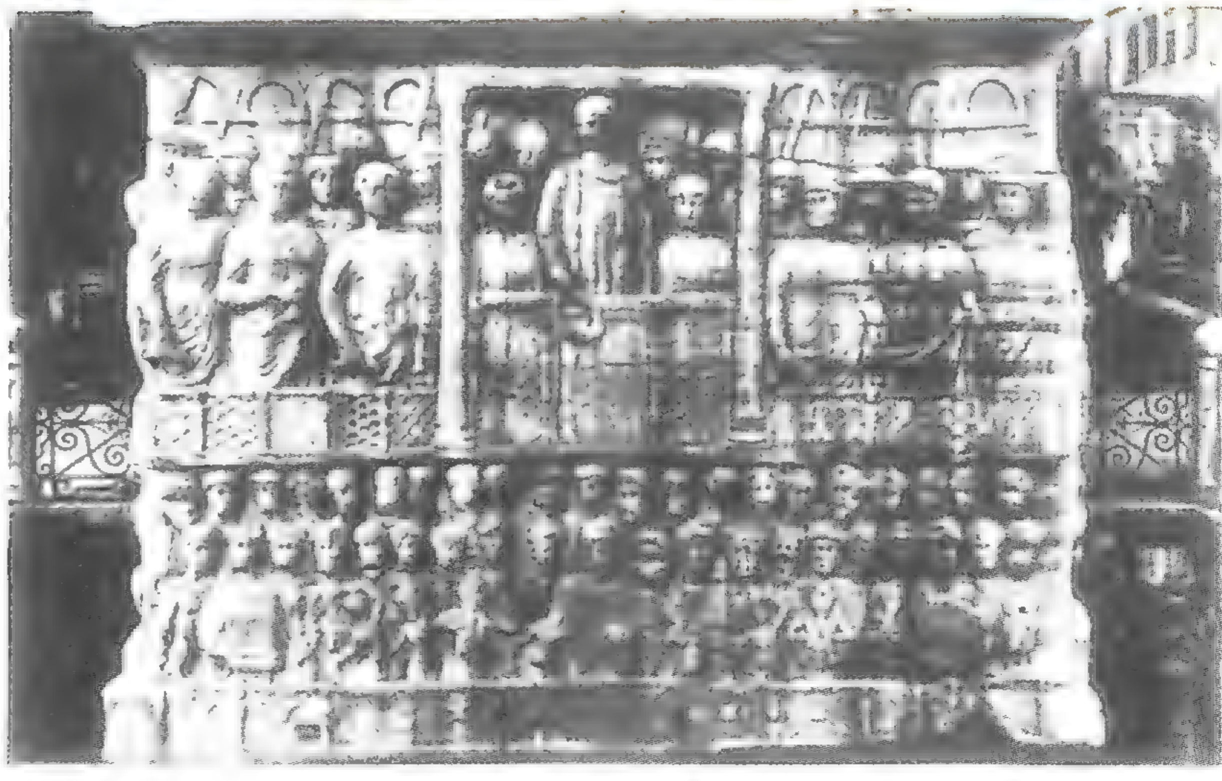
لوحة ١٣ ب :

المسلة المصرية باستنبول .



لوحه ١٤ :

قاعدة المسلة المصرية . الجانب الشرقى . الامبراطور ثيودوسيوس محاطاً بأسرته يوزع الأكاليل على الفائزين فى السباق .



لوحه ١٥ : قاعدة المسلّة المصرية . الجانب الشمالى . الامبراطور يشرف على إقامة المسلة . ◁





لوحه ١٦ : قاعدة المسلة المصرية . الجانب الغربي . الامبراطور يتلقى تحية الخشوع من الأعداء المهزومين .



لوحه ١٧ : قاعدة المسلّة المصرية . الجانب الجنوبى الامبراطور بين أسرته وحرسه يتابع سباق المركبات .

يكون الفنـان أشد تحرّرا، فـإذا الراقصات تبـدون فى حركـات انسيابيـة غير جامـدة على العكس من الجمود فى تصوير الامبراطور .

على أن تحديد تواريخ الأعمال الفنية بعد ثيودوسيوس الأول من الصعوبة بمكان ، ومن ذلك تمثال برونزى لأحد الأباطرة الظافرين من بارليتا Barletta . ويدلنا الطراز الذى جاء عليه هذا التمثال على أنه يرجع إلى النصف الثانى من القرن السادس أو مطلع القرن السابع . ولقد دار خلاف طويل حول نسبته إلى صاحبه إلى أن استقر الرأى أخيرا على أنه للامبراطور هرقل « هرقليوس » الذى كانت على يديه هزيمة الفرس عام ٦٢٧ . ولا يعنينا فى شيء تلك الترميمات غير السليمة التى تناولت الذراعين والساقين فى القرن الخامس عشر (**لوحة ١٨**) ، وإن كان الأثر الكلى للتمثال يوحى بالاكتناز والجهامة غير أنّا نجد أن التاج وتصفيفة الشعر وتحديق العينين ترجع إلى تقاليد عهد ثيودوسيوس الأول ، كما نجد أن الخطوط التى تحكى الجبين المقطّب والخطّين المتوازيين اللذين يمثّلان الشفتين واللحية القصيرة التى تكاد تميل بالفك إلى أسفل كلها فيها مبالغة فى التحوير إذا قسناها بمنجزات عهد ثيودوسيوس .

ونشهد فى پورتريهات هذا العصر المنحوتة وجوها قد علتها سمات الهموم ، لها عيون محملقة حملقة شخوص الأيقونات ، وهو ما يتمثل فى پورتريه الامبراطور قسطنطين الثانى (٣٥٠م) حيث تبدو ملامحه



لوحه ١٨ :

تمثال برونزى لأحد الأباطرة « هرقل الظافر » . من بارليتا ٦١٠ ــ ٦٢٦ .

مكدودة ولكن وراءها عزما لا يُضاهى (لوحة ١٩) ، على حين يبدو پورتريه زوجته أريادنى قناعا بلا روح مُرهصا بتماثيل العصور الوسطى (لوحة ٢٠) .

وقد احتفظت جدران المجاز العريض لكنيسة سانتا ماريا ما چورى بروما بلوحات فسيفسائية أربع تعود إلى القرن الخامس هى أقدم شواهد هذه البازيليكا ، وتعد أثمن لوحات الفسيفساء وأجدرها بالاهتمام فى روما ، أثنى عليها المؤرخ المعروف جريجروڤيوس « لما تنطوى عليه من بساطة فى جمالها ومن صفاء فى أسلوبها ومن وحدة فى فكرتها ، فهى تبزّ سائر لوحات الفسيفساء الموجودة بروما وتعدّ أثرا جميلا لومضة الإبداع الأخيرة للفن الرومانى خلال القرن الخامس » . وهى فى الحق من أكثر الشواهد المبهرة للفن المسيحى برمّته .

ولقد نُفِّذت هذه اللوحات ما بين عام ٤٣٢ إلى عام ٤٤٠ بتكليف من البابا سيستوس الثالث الذى نرى اسمه منقوشا بوضوح فوق عقد المجاز الأوسط ، وكان هدف سيستوس أن يكون ثمة نوع من التعليم الدينى الشعبى لعامة المسيحيين . وعدد لوحات المجاز العريض سبع وعشرون لوحة منها إثنى عشر لوحة تزيّن الجدار الأيسر وخمس عشر يزدان بها الجدار الأيمن ، وهى تضرب بجذورها من ناحية الأسلوب إلى الفن الإغريقى ، غير أن الفنانين الذين أبدعوا هذه التكوينات مجهولون ، ويمكن القول استنادا إلى أسلوبهم وتقنتهم بأنهم ينتمون إلى الحقبة الأخيرة للفن الكلاسيكى القديم . ويفصح أسلوبهم عن اتجاه سيبدو أكثر وضوحا فى تصاوير العصور الوسطى والذى يتضح فيه الميل إلى الموضوعات الدينية وإضفاء سمة الوقار عليها . وأغلب الظن أن هؤلاء الفنانين قد استوحوا رسومهم من الأنماط الإيقونوغرافية لترقينات مخطوطات الأناجيل المعاصرة والمنبثقة بدورها من الفن المتأغرق . ويتجلّى فى وجوه الشخوص والمناظر الطبيعية والتعبير عن الحركة دقة الملاحظة الوهلية وهى أبرز السمات التى يتميّز بها الفن المتأغرق ، وإن كان هذا لا ينفى أن يكون هؤلاء الفنانون قد استوحوا أيضا النقوش البارزة التى تزيّن الأعمدة والمُشيِّدات الرومانية . وتمثل لوحات الفسيفساء فى المجاز العريض المراحل الأربع للتاريخ المقدّس وفق العهد القديم وأبطاله ابراهيم وموسى ويعقوب ويوشع .

وتصوِّر إحدى هذه اللوحات ملكى صادق ملك شاليم وكاهن الله العلىّ يقدّم الخبز والخمر قربانا بدلا من الذبائح « رمز الكهنوت الجديد غير اليهودى » إلى أبرام بعد عودته من حملته المظفّرة ضد الأعداء الذين أسروا أخاه لوط[١٦] (لوحة ٢١) . وتبدو أشكال الشخوص جميعا سويّة بديعة تؤجّج حيويّة الألوان من أثرها ، وتبزّ هذه اللوحة اللوحات المصاحبة لها بالدقة البالغة فى رصّ مكعبات الفسيفساء .

وتصوِّر اللوحة الثانية انفصال لوط عن أبرام بعد المخاصمة بين رعاة مواشيهما[١٧] (لوحة ٢٢) . وتظهر فى خلفية اللوحة إلى اليسار بلوطات ممرا فى حبرون التى فى ظلّها أقام أبرام وبنى مذبح الربّ ، على حين نرى إلى اليمين مدينة سدوم حيث نقل إليها لوط خيامه ، ويزخر أدنى اللوحة بالشجيرات وقطعان الغنم .

وتصوِّر اللوحة الثالثة موسى وهو يضرب بعصاه البحر فينفلق ، « فدخل بنو اسرائيل فى وسط البحر على اليابسة والماء سورٌ لهم عن يمين وعن يسار ، وتبعهم المصريون بخيلهم ومركباتهم وفرسانهم إلى وسط البحر ، فمدّ موسى يده على البحر ليرجع إلى حاله الدائمة يرجع الماء وغطى مركبات وفرسان جيش فرعون الذى دخل وراءهم فى البحر فأتى عليها جميعا »[١٨] (لوحة ٢٣) . ونرى إلى يسار اللوحة حشدا من بنى اسرائيل بقيادة موسى الذى يبدو رافعا عصاه ويمدّ يده على البحر ، وتلفتنا هذه اللوحة ببراعة تكوينها وقوة التعبير عن مضمونها .



لوحه ١٩ : پورتريه قسطنطين الثانى . من البرونز ٦٣٠ م . متحف الكونسيرفاتورى بروما .



لـوحه ٢٠ : بـورتريـه الامبراطـورة أريـادنى ٥١٥ م . متحف الكونسيرڤاتورى بروما .



لوحه ٢١ : فسيفساء كنيسة سانتا ماريا ماچورى بروما. ملكى صادق ملك شاليم يقدم الخبز والخمر قربانا إلى أبرام بعد عودته من حملته المظفرة ضد الأعداء الذين أسروا أخاه لوط .



لوحه ٢٢ : فسيفساء كنيسة سانتا ماريا ماجورى بروما . انفصال لوط عن أخيه أبرام بعد المخاصمة بين رعاة مواشيها .



لوحه ٢٣ : فسيفساء كنيسة سانتا ماريا ماچورى بروما . عبور بنى إسرائيل البحر الأحمر وموسى يضرب بعصاه البحر فينفلق

ويصوّر أعلى اللوحة الرابعة مشهد الاستيلاء على أريحا حيث نرى راحاب الداعرة التى خبأت الجاسوسين اللذين أرسلهما يشوع بن نون تقف فوق قمة أسوار القلعة التى يحاصرها جنود يشوع بعد سقوط سور المدينة الأيسر . ويصور النصف الأدنى من اللوحة الكهنة السبعة حاملى أبواق الهتاف يتقدمون تابوت عهد الربّ وهم يدورون حول المدينة قبل سقوطها[19] (لوحة ٢٤) . ولا يفوتنا أن اللوحة فى مجموعها على تكوين ضعيف وكذا تُعْوزها الموهبة الفنية التى تسمو بها على مجرد السرد القصصى .

ولقد شاع فى مبدأ الأمر أن فسيفساء « القصر العظيم المقدس » بالقسطنطينية كانت مما خلّفته الأيام الأولى من عهد الامبراطور ثيودوسيوس الثانى (٤٠٨ - ٤٥٠) ، غير أنه ثبت أخيراً بالأبحاث الأركيولوجية أنها ترجع إلى عهد الإمبراطور چوستين الثانى (٥٦٥ - ٥٧٨) . وأجمل ما كان فى هذا القصر مما لا يدانيه شىء فى جماله أرضيات الفسيفساء (لوحة ٢٥ ، ٢٦) ، وأسلوب هذه اللوحات امتداد بالكلاسيكية إلى هذا القرن الذى ظهرت فيه هذه الزخارف وهو القرن السادس ، فقد تناولت مشاهدها الحياة اليومية ومناظر الريف وأحوال الصيد وسباق المركبات والأساطير التى كان أسلوبها يجافى أسلوب ذلك القرن الذى لا يمت إلى الكلاسيكية بسبب باستثناء زخارف قصور الأباطرة والأشراف إذ تتجلى فى هذه اللوحات ملامح الكلاسيكية كاملة ، من التزام بالاستدارة ومن محاكاة للطبيعة ومن تعدّد فى الوضعات ومن حيوية تفيض تعبيرًا . وثمة فسيفساء أرضية ترجع إلى الفترة ما بين عامى ٤٥٠ و ٥٥٠م . تصور واحدة منها فتاة تحمل على عاتقها قِدْراً كبيراً للماء (لوحة٢٥ أ) ، وتصور أخرى صبيين على ظهر جمل وثمة رجل قد أخذ بزمامه (لوحة ٢٥ب) ، وتصور ثالثة أورفيوس يغنى للحيوانات (لوحة ٢٦) . وإذا كان العهد عهدًا غير كلاسيكى كانت هذه اللوحات على غير مفهوم العصر ، عصر چوستنيان ، لكأن انتصارات البرابرة فى الغرب وإلى حد ما انتصارات چوستنيان المقابلة لها فى الشرق قد حفزت إلى معاودة الشرق تأكيد التقاليد الكلاسيكية . وكانت الحقبة التى ولى فيها هذا الامبراطور العرش من أعظم الحقب التى حفلت بتشييد الكثير من المبانى خلال العصور الوسطى . ولكن الشىء الذى نلحظه فى تلك الحقبة ما كان من رعاية ملحوظة لزخرفة الكنائس كانت تمليها رغبة الإمبراطور ، وكانت تختلف الاختلاف كله عن مثيلاتها فى الغرب إذ جاءت خالية من الصور المقدسة aniconic ، فليست هناك صورة دينية على لوحات الفسيفساء فوق جدران كنائس چوستنيان تقوم دليلاً على غير ذلك ، إذ جاءت الزخارف مبناها المخالفة بين ألوان الرخام ، وتشكّلت التكوينات الفسيفسائية من مساحات فسيحة مليئة بالمكعبات الذهبية تتخللّها زخرفيات من صيغ هندسية ونباتية ، على حين اقتصرت النقوش المحفورة على تيجان محوّرة لزهرة الأكانثا ، كما كانت بمثابة الوصلة بين العمود والتاج التى ينبعث عنها طيفٌ من الضياء والظلال . وإلى جانب هذه النقوش نقوش أخرى تحمل طغراء الامبراطور . وكانت هذه الزخارف الكنسية فى مجموعها قريبة الشبه بالزخرفة الإسلامية ، وفى هذا ما يُستدل به على أن القرن السادس قد شاعت فيه الكراهية لتصوير الأشخاص المقدسة ، وإن كانت هذه الكراهية لم تمتد إلى تصوير الأباطرة كما لم تمتد إلى غير التصوير من الفنون الأخرى .

ومما شاع فى هذا العصر اللوحات العاجية ذات الطيّتين diptych ، وإذ كانت خاصة بالأباطرة والقناصل لذا كانت تُعزى مرّة إلى هؤلاء ومرّة إلى أولئك ؛ فتسمىّ « لوحة امبراطورية » إن كانت على وجه إحدى طيّاتها صورة الامبراطور أو الامبراطورة ، وتُسمىّ « لوحة قنصلية » إن كانت على وجه إحدى طيّاتها



لوحه ٢٤ : فسيفساء كنيسة سانتا ماريا ماچورى بروما . الاستيلاء على أريحا ، والكهنة يحملون تابوت العهد يدورون به حول سور المدينة ٤٣٢ ـ ٤٤٠ .



لـوحـة ٢٥ أ : فسيفسـاء الـقصـر المقـدس بالقسطنطينية . فتـاة تحمل عـلى عاتقها قِدْراً .

صورة أحد القناصل . وكانت تلكما الطيتان ذاتى سطحين ، سطح عليه صورة محفورة وسطح مجوف لوضع شمعة . وبصفة عامة كانت هذه اللوحات تُوزّع حين يسند الامبراطور منصبا إلى أحد القناصل مع مطلع كل عام .

ومن أروع العاجيّات المحفورة فى عهد « التجديد » renovatio طيّة من « لوحة امبراطورية » يبدو فيها « الملاك ميكائيل » يعلوه نقش باليونانية (**لوحة ٢٧**) تتجلى فيها قدرة الفنان التى أبدع فيها تشكيل الجسد الإنسانى وأطواء الثوب والإطار المعمارى المحيط بالنقش ، تلك القدرة التى تمت الى العاصمة بسبب وتختلف الاختلاف كله عن الإجمال الذى اتصفت به الأشكال المثالية الرسميّة التى نشاهدها فى العديد من « اللوحات القنصلية » ذات الطيّتين ، وإن كان هذا الاتجاه يمثل فى حقيقة الأمر نهاية العهد الكلاسيكى اللاحق أكثر مما يمثّل شيئا مستحدثا .

لوحه ٢٥ ب : فسيفساء القصر المقدس بالقسطنطينيه . طفلان يمتطيان جملا .





لوحة ٢٦ : المسيح على هيئة أورفيوس يغنى للحيوانات (تفصيل) مقابر دوميتيلا بروما .

وتتّضح فى إحدى طيّات «لوحة قنصلية» صورة « القنصل فلاڤيوس أناستاسيوس » ٥١٧م (**لوحة ٢٨**) وقد تعرّت من صفتها الذاتية وغدت مجرد رمز كهنوتى للسلطة ، ويحيط به شخوص وحيوانات .

غير أن جوهر فن العاصمة التقليدى يتجّلى أكثر ما يتجلىّ فى صورة « الامبراطورة أريادنى » **لوحة ٢٩**) حيث تبدو البازيليّا وكأنها إحدى قديسات المسيحية وقد أثقلتها الجواهر وشعارات المُلْك التى بلغت حدّا من الإفراط ضاءل من حجمها . ونراها بين جالسة أو واقفة تحت ظُلّة مزخرفة وكأنها إشراقة السلطة الامبراطورية فى نهاية العهد الكلاسيكى اللاحق .

لوحه ٢٧ : طيّة من لوحة إمبراطورية عـاجية : المـلاك ميكائيل .

لوحه ٢٨ : طيّـة من لوحـة قنصلية عـاجية . القنصـل فلاڤيوس أنا ستاسيوس .





لوحه ٢٩ : طيّة من لوحة إمبراطورية عاجية . الامبراطورة أريادنى .

ونجد الفنان يكشف عن تلك السلطة الامبراطورية أحيانا دون أن يلجأ إلى هذا الإفراط فى التحوير ، إذ يبدو أن « لوحة باربرينى » Barberini ذات الطيتين والمحفوظة بمتحف اللوفر (**لوحة ٣٠**) كانت عن دوافع فنية جديدة . وكثيرا ما ثار الجدل حول شخصية الامبراطور المنقوشة ، وقرّ الرأى أخيرا على أنها للامبراطور زينون (٤٧٤ ــ ٤٩١) الزوج الأول للامبراطورة أريادنى ، وإن ذهب البعض فى نسبتها إلى أنها للامبراطور چوستنيان . وعلى الرغم من أن أسلوبها على منهج جديد غير أنها تعود بنا إلى النماذج الكلاسيكية . ويكشف ثقل تشكيل جسد الامبراطور وقفزة الجواد الواثب برجليه الأماميتين ورسم الفنان لأرجل الجواد وكذا رسمه للشخصية الرمزية فى الركن الأيمن تحت الجواد فى وضعة عسيرة على أى فنان ، وتصويره لربّة النصر فى الركن الأيمن الأعلى ، كل ذلك يكشف عن مقدرة للفنان فيها إدراك واع





لوحه ٣١ : لوحة كاتدرائية مونزا العاجية . الشاعر وربّه الفن .

لوحه ٣٠ : لوحة باربرينى العاجية . الامبراطور زينون زوج أريادنى . ◁

بـ « الشكل » ، غير أنا نرى فى هذا الحفر الشديد التعقيد ما يتباين تباينا تاما مع الأسلوب الكلاسيكى اللاحق الذى كان يجنح إلى تبسيط الشكل والتهوين من شأنه .

ويتجلّى عهد التجديد فى العاجيات المحفورة فى لوحة ذات طيّتين بكاتدرائية مونزا Monza تسمى لوحة الشاعر وربّة الفن (**لوحة ٣١**) حيث نرى أمام البناء المعمارى الشديد التعقيد الذى يتضح معه



لوحه ٣٢ : طبق فضىّ يغطيه نقش لراع مع غنمه .

العمق الشخصيتين اللتين أضفى عليهما الفنان سمات الشموخ ، كما يتضح لنا إمعانه فى تعقيد الوضعات وأطواء الثياب حتى ليكاد المشاهد يحسّ ثنايا اللحم وبروز العضلات .

على أن التجديد الكلاسيكى يكون أكثر جلاء فى صياغة الفضة التى تثير الدهشة ، وبين أيدينا كثير من أطباق الفضة من القرن السادس ظلت إلى عهد قريب تُنسب خطأً إلى القرنين الثانى والثالث الكلاسيكى مثل الطبق الذى يغشّيه نقش لراع مع غنمه (**لوحة ٣٢**) .

الفصل الخامس

— ١ —

فنون القرن السادس والسابع

وما من شك فى أن مكانة النحت قد هبطت فى سلّم الفنون عن المرتبة السامية التى كان يحتلها هذا الفن الجليل خلال العصرين اليونانى والرومانى إلى مرتبة متواضعة نسبيا فى عصر المسيحية المبكر ، وبعد أن كان فنا قائما بذاته غدا فنا مكمّلا لأشكال العمارة والشعائر المسيحية ، وضَمُرت أبعاده الكلاسيكية الثلاثة حتى أضحى فنا تصويريا رمزيا خلال العهود الأولى من المسيحية . كذلك ما كاد النحت ينتقل إلى داخل المبانى حتى طرأ عليه تغيير جذرى بالنسبة لتأثير الضوء والظل عليه ، ولّما كان يستند عادة إلى الجدران فقد روعى فى إنجازه أن يُشَاهَد من زاوية رؤ ية واحدة فقط ، وبهذا أصبح النحت المجسّم نادرا وحلّت محلّه تدريجيا لوحات النقش البارز . والأمر الذى يدعو إلى الدهشة حقا هو أنه على الرغم من تأثّر الفكر المسيحى بآيات العهد القديم حيث جاء فى الوصية الأولى ؛ « لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة ما مما فى السماء ومن فوق وما فى الأرض من تحت وما فى الماء من تحت الأرض لا تسجد لهنٍ ولا تعبدهن لأنى أنا الرب إلهك إله غيور أفتقد ذنوب الآباء فى الأبناء فى الجيل الثالث والرابع من مبغضىّ » [٢٠/١ — ٦] ، أقول إنه بالرغم من هذا التأثر بقى الفن قائما . كذلك ساعد قرب هذا العصر مكانا وزمانا من العقائد الوثنية على توجيه الفن المسيحى صوب اتجاهات لم تكن فى الحسبان ، ومع ذلك فقد أظهر هذا الفن قدرا من المرونة والحيوية التشكيلية أنقذه من الزوال والاندثار ، إذ سرعان ما اتخذ أشكالا جديدة تناسب الأغراض الجديدة لاسيما فى مجال النحت المعمارى ؛ كتيجان الأعمدة ولوحات النقش البارز الزخرفية والأبواب الخشبية المحفورة وإلى حد ما التماثيل المنتصبة داخل الكُوَى والحنيات ، واستمر إنتاج هذه الأشكال الفنية مع إدخال التعديلات المناسبة عليها . على أن الاهتمام الرئيسى قد انصرف نحو كل ما يتعلّق بالعبادة الجديدة مثل المذابح والمنابر وأشغال الرخام المفرّغ والنقش البارز على العاج والأدوات الدقيقة مثل الصناديق والأحقاق المصنوعة من المعادن النفيسة لحفظ المخلّفات المقدسة للقديسين والقناديل

والمباخر وكئوس المناولة وأطباق القربان المقدس التى صيغت جميعًا فى أشكال زخرفية غاية فى الدقة والإتقان تصاهر فيها الفن الكلاسيكى العظيم السابق مع فن صياغة الحلىّ والمجوهرات .

وكان النزوع الفكرى إلى الرمزية من أقوى المؤثرات على التصميمات الفنية المسيحية المبكرة ، وإذ كانت العقيدة اليونانية والرومانية تمثل الآلهة فى صورة الإنسان ازدهر النحت بتصوير الآلهة على غرار بشر مثاليّين . غير أن المشكلة التى صادفت أهل الفن المسيحى المبكر كانت فى تمثيل النحّات للثالوث المقدس أو الروح القدس أو خلاص الروح أو الافتداء [بالمشاركة فى قربان التناول][٢٠] ، وكيفية تفسير النصوص الدينية الرمزية بصورة مادية محسوسة ، ومن ثم لم يكن هناك معدل عن استخدام الرموز وأمثال المسيح ، فجرى تمثيل فكرة الخلود المسيحية على سبيل المثال بمشاهد « الخلاص » مثل نجاة نوح من الطوفان وموسى من أرض مصر وخلاص أيوب من كربه ومصائبه ونجاة دانيال من جُب الأسود وخلاص لعازر من القبر . وغدت قصة يونس [يونان] من أكثر القصص تناولا[٢١] . وما لبثت هذه القصة أن تحولت إلى رمز للبعث ، ومن ثم ذاع نحتها فوق التوابيت المسيحية . وإذ لم يكن الحوت معروفا لنحات ذلك العصر استخدم بدلا منه الوحش البحرى الكلاسيكى المعروف باسم حصان البحر للإشارة إلى الأسطورة العبرية القديمة التى باتت ترمز فى العقيدة المسيحية إلى بعث المسيح . وهذا مثال بيّن لتطويع النماذج والأفكار التصويرية القديمة وتحويرها لكى تتواءم مع الأغراض الجديدة .

وثمة نماذج نادرة للنحت المجسّم مثل منحوتات الراعى يحمل الحَمَل على ظهره ، وكان هذا النموذج شائعا فى النحت المتأغرق والرومانى الذى يمثل الحياة اليومية فإذا هو يرمز فى العقيدة الجديدة إلى « الراعى الصالح » ، على حين يرمز القطيع إلى جمهور المؤمنين . كذلك تحولت الطيور بدورها إلى رموز ، فبات الحمام يرمز إلى روح القدس والطاووس إلى الجنة وهلم جرا .

وقلما كان الصليب يظهر خلال تلك المراحل المبكرة لأنه كان يعيد إلى الأذهان ذكرى العقوبة التى كانت تحلّ بالطبقات الدنيا من المجرمين واستُخدم بدلا منه طغراء المسيح[٢٢] الذى ظهر منقوشا على تُرس حرس چوستنيان فى لوحة الفسيفساء بكنيسة القديس ڤيتالى . كذلك كانت السمكة أو الكلمة اليونانية الدالة عليها « إخسيس » تُنقش للإشارة إلى المسيح الذى يحوّل تلاميذه إلى صيّادى البشر ، وكانت هذه الكلمة تشمل الحروف الأولى من اسم يسوع المسيح ابن الرب المخلّص[٢٣] . وقد دفعت هذه الرموز والحروف المنقوشة فن النحت دفعا نحو التكوينات المحفورة على أسطح الحجر التى تعنى مغزى دينيا خاصا لمتلقّى التعاليم المسيحية .

وما لبثت أن اختفت من تيجان الأعمدة الوِحْدة المنتظمة التى اتسمت بها الطرز الكلاسيكية لتبدو فى أشكال جدّ متنوّعة ، وبدا هذا الاتجاه مع المراحل الأولى للفن المسيحى عندما كانت مواد بناء الكنائس الجديدة تُتخذ من أطلال الأبنية القديمة المتداعية . فعلى حين تضم كنيسة القديس أپوليناريس فى كلاسى نمطاً من تيجان أعمدة الطراز الكورنثى الرومانى الشهيرة باسم « تيجان أوراق الأكانثا فى مهبّ الريح » وتضمّ كنيسة القديس أپوليناريس الجديدة نمطاً آخر منه ، تضمّ كنيسة القديس ڤيتالى ما هو أشد تنوّعا يتجلّى فيه طرازها البيزنطى . وتبدو بعض هذه النماذج ذات الصيغ النباتية المحفورة المتقنة تعلوها رءوس النسور أو الكباش أو الخيل (لوحة ٣٣) أو زخارف التوريق المتشابكة (لوحة ٣٤) .

ومن أهم نماذج النحت المسيحى المبكر التوابيت المنحوتة من الحجر ، فقد استمرت عادة الدفن فوق الأرض التى أخذوها عن العصر الرومانى فى أواخره مع ظهور اتجاه مسيحى نحو الرغبة فى دفن الموتى فى

لوحه ٣٣ :

تاج عمود بيزنطى ذو صيغ نباتية تعلوها أشكال الخيال والطواويس.





لوحه ٣٤ :

تاج عمود بيزنطى ذو زخارف التوريقات المتشابكة.

التخوم المقدسة المجاورة للكنيسة . وعلى حين كانت مقابر الأساقفة وكبار رجال الدين تتخذ فى داخل الكنيسة كانت توابيت العامة توضع فى فناء الكنيسة الخارجى ، واستمراراً لهذه العادة مازال الدفن يتم أحيانافى عصرنا الحديث بفناء الكنيسة . وتقدم راڤينا نماذج لاحصر لها من هذه التوابيت ، فقد نشأ بها طراز خاص مميّز بعد أن منح الامبراطور تيودوريك حق احتكار إنتاجها إلى مصنع واحد بعينه . ويتميّز هذا الطراز عن طراز التوابيت الرومانية بغطائه البرميلى الشكل بدلا من الغطاء المفلطح وبنزوعه إلى استخدام الأشكال الرمزية البحتة بدلا من الأشكال التصويرية . وثمة نموذج بديع يقدمه لنا تابوت تيودور رئيس الأساقفة (لوحة ٣٥) تتوسطه طغراء المسيح بالحرفين الأول والأخير من الأبجدية اليونانية واللذين يشيران إلى قول المسيح إنه البداية والنهاية ، نهاية الحياة الدنيوية وبداية الحياة السماوية . وعلى جانبى رمز المسيح نشهد طاووسين يرمزان إلى الجنة ، على حين تظهر خلفهما من كلا الجانبين كرمة رشيقة حيث تطعم الطيور من أعنابها رامزة بذلك إلى المناولة ، ويقرأ النقش المحفور على أدنى الغطاء « هنا يرقد فى سلام تيودور رئيس الأساقفة » ، ومن فوقه تتكرر الطغراء السفلى تطوّقها أكاليل الغار الرامزة إلى الخلود .

ومن أروع نماذج النحت خلال هذا العهد كرسى مكسيميان رئيس الأساقفة المصوَّر إلى جوار چوستنيان فى لوحة الفسيفساء بكنيسة القديس ڤيتالى (لوحة ٣٦) . وكانوا يطلقون على مثل هذا العرش الخاص بكبير الأساقفة حينذاك « كَاتِيدْرَا » Cathedra ومن هنا سُمِّيت الكنيسة التى تضمّه «كاتدرائية». وكان أعضاء مجلس الشيوخ الرومانى يستخدمون مثل هذه الكراسى ، كما كان أحبار اليهود وفلاسفة اليونان يلقون دروسهم وهم جلوس على مثل هذه الكراسى ، ومن ثم أصبح يُقال هذا أيضا عن الكراسى المختلفة لفروع العلوم والفلسفة والآداب بالجامعات . والكرسى مصنوع من الخشب تغشّيه بأكمله حشوات عاجية محفورة بعناية أحكم ضمها إلى بعضها البعض . وإذ كانت جوانبه وظهره مغطاة بالزخارف المتقنة على غرار واجهته الأمامية ، لهذا لم يقتصر استخدامه على مكان واحد ، فكان الأسقف يجلس عليه خلال الصلاة فى المشيخيّة أوفى الغرفة المخصّصة للكهنة القائمين على القدّاس ، ثم يُنقل كرسيه فى الوقت المناسب إلى حيث يمكن للجمهور رؤيته والاستماع إليه . وكان به فى الأصل تسعة وثلاثون حشوة مختلفة النقوش يروى بعضها ما ورد بالعهد القديم عن يوسف وأخوته ويسجّل البعض قصة السيد المسيح . والراجح أن مكسيميان قد أوصى بصُنع هذا الكرسى وقت زيارته للقسطنطينية إذ يتجلّى فى صناعته تأثير فنانين وافدين من الإسكندرية . وتبين اللوحة الأمامية الواقعة تحت طغراء المسيح مباشرة يوحنا المعمدان بين أصحاب الأناجيل الأربعة وقد أمسك بنوط نُقشت عليه صورة حَمَل بالحفر البارز على حين يحمل أصحاب الأناجيل كتبهم التقليدية . وتروى إحدى اللوحات الجانبية قصة النبى يوسف (لوحة ٣٧ أ ، ب) . وبالمقارنة بين اللوحتين نلمس عدم تجانس الصنعة إذ انحدر نحات اللوحة الأولى إلى لون من التنفيذ الفجّ ، غير أنا نجد فى كلتا الحالتين الإطار الزخرفى بتوريقاته النباتية المتشابكة على جانب كبير من مهارة التنفيذ ورفعة التقنيّة وتنوّع الابتكار . وإذ لم يكن النحت من الفنون البيزنطية البارزة فإن مثل هذه التوريقات المتشابكة الشبيهة بالمخرّمات تعدّ من أجلى مظاهره ، ولما كان الحفر على العاج بطبيعته ينأى عن الضخامة كانت مثل هذه التفاصيل إذا تناولها الفنان بدقة الصائغ تعدّ أحيانا أشد أهمية من العمل ككل .

وقد خلّف القرن السادس أيضا ترقينات على جانب كبير من الجاذبية والأهمية أسوق من بينها منمنمة مصورة على الرق فوق أرضية أرجوانية من مخطوطة « سفر التكوين » بدار الكتب القومية بڤيينا (لوحة ٣٨) تصوّر اجتماع نوح وامرأته وبنيه وزوجاتهم وبعض الحيوانات فى الفُلْك خلال الطوفان الذى ظل يغمر الأرض أربعين يوماً حتى بدأ ينحسر ليقود نوح ومن معه إلى الأرض بعد أن أينعت من جديد . كما

لوحه ٣٥ :

تابوت تيودور رئيس الأساقفة .





لـوحـه ٣٦ :

كـاتـدرا . كـرسي مكسيميـان رئيس الأساقفة .



لوحه ٣٧ أ : تفصيل من كاتدرا مكسيميان . قصة النبى يوسف . حشوة عاجية .



لوحه ٣٧ ب : تفصيل من كاتدرا مكسيميان . قصة النبي يوسف . حشوة عاجيه .



لوحه ٣٨ :

منمنمة من مخطوطة سفر التكوين : اجتماع نـوح وامـرأتـه وبنيـه وزوجـاتهم وبعض الحيوانات فى الفُلك . دار الكتب بفيينا .





لوحه ٣٩ : منمنمة من سفر إنجيل سينوپوس . وليمة هيرودس . دار الكتب بباريس .





لوحة ٤٠ أ،ب : دلْوَ زجاجى ذو نقوش ديونيسوسية ساتير يلاحق ماينادا . كنز كنيسة القديس مرقص بالبندقية . القرن الخامس (وتفصيل)

تحتفظ دار الكتب القومية بباريس بمخطوطة بيزنطية مرقّنة ترجع هى الآخرى إلى القرن السادس ، وهى سفر إنجيل من يُدعى سينوبوس ، وتصوّر على الرّق فوق أرضية أرجوانية « وليمة هيرودوس (لوحة ٣٩) ، حيث نرى الملك هيرودس وسط ضيوفه يأمر بقطع رأس يوحنا المعمدان وتقديمها على طبق إرضاء لسالومى إبنة زوجته هيروديا ، وكان قد وعدها بأن يحقق لها أى مطلب إذا ما رقصت له ، فطالبت بعد مشاورة أمها برأس القديس الذى لم يقع فى شباك إغرائها ، ويُلفتنا أن الأشكال تبدو متزاحمة بعضها فى بعض وأن ملامح الوجوه لا تعبير فيها .

وما أندر المنجزات الفنية الزجاجية المزخرفة بأشكال الشخوص وغيرها التى ترجع إلى أواخر العصر الكلاسيكى ، وتحتفظ كنيسة القديس مرقص بالبندقية بدَلْو زجاجى ملونة أرضيته تلوينا يسيرا على حين نجد الشخوص المنقوشة عليه معتمة اللون (لوحة ٤٠ أ ، ب) ، وتمثل مشهدا ديونيسيا إذ نرى ساتيراً يلاحق إحدى المايناديس . وفى هذا ما فيه من انطلاق فى التشكيل وقدرة على إبراز الحركة ورقّة فى التناول مما يدل على إتقان الفنان لعمله .

- ٢ -

العمـــارة الكنسية

تؤدّى الكنيسة وظائف متعدّدة إلى جانب كونها معبداً يسعى إليه المسيحيون للمشاركة فى إقامة شعائر صلب السيد المسيح ، وتتّخذ الكنيسة مجازاً شكل قاعة الطعام المُلتفّة حول مائدة هى « المذبح » Altar ، كما تشكّل هذه الشعائر وجبة رمزية تشترك فيها الجماعة المسيحية التى تعدّ نفسها جسد المسيح الروحى . لذلك كان لزاما أن يُجسِّد مبنى الكنيسة هذا الاعتقاد بأن يمثّل بتصميمه جسدَ الإنسان مصلوبا . وفى الوقت نفسه يعدّ المسيحى نفسه عابر سبيل يمضى فى الحياة على متن سفينة يقودها القديس بطرس على غرار فُلْك نوح الذى اجتاز به الطوفان ، حتى إننا نرى بعض الكنائس وقد اتخذ سقفُها شكـل سفينة مقلوبـة من الداخل رمزاً لسفينة نوح التى نجا فيها بمن صدّق برسالته . ولهذا عمل بُناة الكنائس عندما خرجت من مخابئها إلى العلانية فى القرن الرابع الميلادى على جعل أشكالها توحى بمختلف هذه المعانى من خلال الرمز .

وقد نشأت العقيدة المسيحية فى عهد الامبراطورية الوثنية التى لا تتّفق عمارة معابدها مع متطلّبات الشعائر المسيحية ، فعلى حين تُقام الصلاة فى المسيحية جماعة كان المعبد الوثنى محُجّبا لأنـه مأوى الإلـه لا يدلف إليه سوى الكهنة ولا يظهر الإله للعامة من الناس إلا إذا كانوا فرادى وفى مناسبات بعينها . وكانت لقاءات المسيحيين الأوائل تتم فى أى مبنى قائم ـــ خاصا كان أم عامـا ـــ، وإذ لم يكن بوسعهم ابتكـار الأشكال المعمارية والإنشائية للكنيسة من العدم استوحى بُناة الكنائس أشكال عمارتهم من نماذج الأبنية العامة القائمة بالفعل والمناسبة لإقامة شعائر العقيدة المسيحية وفى مقدّمتها البازيليكا Basilica [قاعة الملك أو المحكمة] بعد إجراء التعديل اللازم لكى تعبّر عن المضمون الجديد للدين المسيحى ، فغـدا مكان القاضى ومن حوله مستشاروه الذين يتصدّرون قاعة الحُكْم هو مكان المُطْران ومن حوله القساوسة الذين

يمثّلون فى نظر المسيحيين السيد المسيح بين حوارييه فى قبلة الكنيسة Apse [ويُطلق عليها أيضا شرقيّـة الكنيسة أو قبوة مذبح الكنيسة] . كذلك تحوّل المذبح Altar الذى يُحرق فـوقه البخـور أمام القـاضى الرومانى قبل افتتاح الجلسة إلى المذبح المسيحى الذى يوضع فوقه القربان من خبز ونبيذ . وبات مكان تجمّع جمهور المتقاضين والمتفرّجين هو مكان جمهور المصلّين Congregation ، وتحوّلت الممرّات الجـانبية ذات الطابقين التى كان يستخدمها المحامون إلى المكان المخصّص للمصلّين الذين لا يقومون بدور أساسى فى الطقوس الدينية . وعلى الرغم من ظهور البازيليكا المسيحية بأشكال متنوّعة حسب موقعها الإقليمى إلا أنها تشترك جميعا فى عناصرها الأساسية التى ينبغى أن يلمّ بها القارىء لتاريخ الفن حتى يسهل عليه تتبّع مراحل تطورها مرورا بالعصور الوسطى وعصر النهضة والقرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

وتتكون البازيليكا عادة من قاعة مستطيلة يتقدّمها فناء أو صحن Atrium ذو أعمدة عرضيـة بكامل عرض المبنى . ويحيط بالفناء والبازيليكا من الخارج جدار واحد . وللفناء أو الصحن تنظيم الدخول إلى الكنيسـة فى تدرّج كـما هو الحـال فى المعبـد الفـرعـونى . وإذا لم يـوجـد فنـاء يكـون ثمـة دهليـز للمدخل Narthex [أو ما يطلق عليه حوش الكنيسة] بكامل عرض الكنيسـة ، وقد يضم صفـاً من

الأعمدة كما قد يتصدّره المدخل الخارجى Porch للكنيسة (شكل ١ ، ٢ ، ٣ ،) وقد أضيف فيها بعد دهليز متوسط Vestibule بين الفناء وصالة الكنيسة نفسها . وثمة أبواب بعدد الأقسام الطولية التى ينقسم إليها الفراغ الداخلى للكنيسة ، فإذا ما نفذ الزائر من الباب الأوسط وجد نفسه فى المجاز العريض الأوسط Nave الذى يحُيط به صفّـان من الأعمدة التى تفصـل الجناحـين المُنخفضىْ السقف عن المجاز الأوسط

المرتفع ، ويبلغ عرض الأجنحة Aisles عادة اتساع المجاز العريض الأوسط ، وتحمل الأعمدة سقف المجاز الأوسط الذى يرتفع كثيرا عن سقف الجناحين وتتخلّله طاقات أو نوافذ عُلْيا لإضاءة المبنى تسمّى النوافذ المُشعّة Clearstory Windows ، واشتملت بعض النماذج على صفّين من الأعمدة فى كل من جانبى المجاز الأوسط يحمل الجزء المنخفض منها شُرفة تُخصّص للسيدات . وتقع كوّة المذبح نصف الدائرية والمسقوفة بنصف قبة فى الجانب الشرقى من القاعة المقابل للمدخل . وتُعدّ القاعة العرضية Transept [وتسمى أيضا الخورس] فى بعض الكنائس بمثابة قاطع كوّة المذبح [القبلة] عن البازيليكا خالقةً شكل الصليب للإيحاء بجسد المسيح المصلوب .

وعلى حين شاع الطراز البيزنطى فى الأقاليم الخاضعة للكنيسة الأرثوذوكسية ذاع الطراز الرومانسكى Romanesque بين الدول الأوربية الخاضعة للكنيسة الكاثوليكية الرومانية بروما فى أعقاب سقوط الدولة الرومانية الغربية وقبل ظهور الطراز القوطى ، ومن هنا كان اشتقاق اسم الطراز الرومانسكى مُسْتَمدّاً من الأسلوب الفنى للكنيسة الرومانية (شكل٣). وقد شاع الطراز الرومانسكى فى أوربا بين نهاية الإمبراطورية الرومانية عام ٤٧٥ حتى أواخر القرن الثانى عشر عندما طغت العقود المُدبَّبة Pointed arch على مبانى الكاتدرائيات والكنائس والقصور . وتتميّز العمارة الرومانسكية أجمع بالرصانة والجلال ، وإذا كانت تختلف فى إنجلترا عنها فى فرنسا وألمانيا باختلاف البيئات فهى تشترك جميعا فى استخدام القبوات المأثورة عن الحمامات الرومانية بدلا من الأسقف الخشبية ، فقد ظلّت الأقباء المتقاطعة الرومانية Cross-Vaults or Groin vaults* (شكل ٤) سائدة فى سائر أنحاء أوربا إلى مستهل القرن الثانى عشر .

ولما كانت هذه الأسقف عادة ثقيلة الوزن وفى إنشائها عناء ومشقّة فقد استبدل بها المعماريون الرومانسكيون شيئا فشيئا الأقباء ذات الأضلاع والحشوات ribs and panels ، وذلك بعمل الأضلع فى مكان تقاطع الأقباء فوق قطرى المربع الناتج من تلاقى كل قبوتين متعامدين ، ومن ثم تغدو على شكل عقدين منحنياتها قطع ناقص ، ثم تملأ الفراغات التى تتخلّل الأضلع بالمبانى ، وبهذه الطريقة أمكن تخفيف الوزن بتوزيع الجهودعلى الاجزاء الأربعة الناتجة ، وتيسير عملية الإنشاء ، والإقلال من حجم الصّلبات الخشبية Centerings التى كانت تُقام بصفة مؤقتة لإنشاء القبوات عليها ، ثم تُزال فيما بعد .

وتكاد معظم العناصر المعمارية المستخدمة فى هذا العهد كالأعمدة والأفاريز المنحوتة تكون مُسْتنبطة من المبانى الرومانية القديمة ، شأنها فى ذلك شأن عمارة العهد المسيحى الأول ، إلا أنها شُكِّلت فى إطار معمارى جديد يختلف كل الاختلاف عن إطار المعبد الرومانى ، الأمر الذى أسفر عن خضوع طرق الإنشاء والطابع المعمارى للكنيسة ونسبها ومقاييسها لأحجام هذه العناصر وأشكالها .

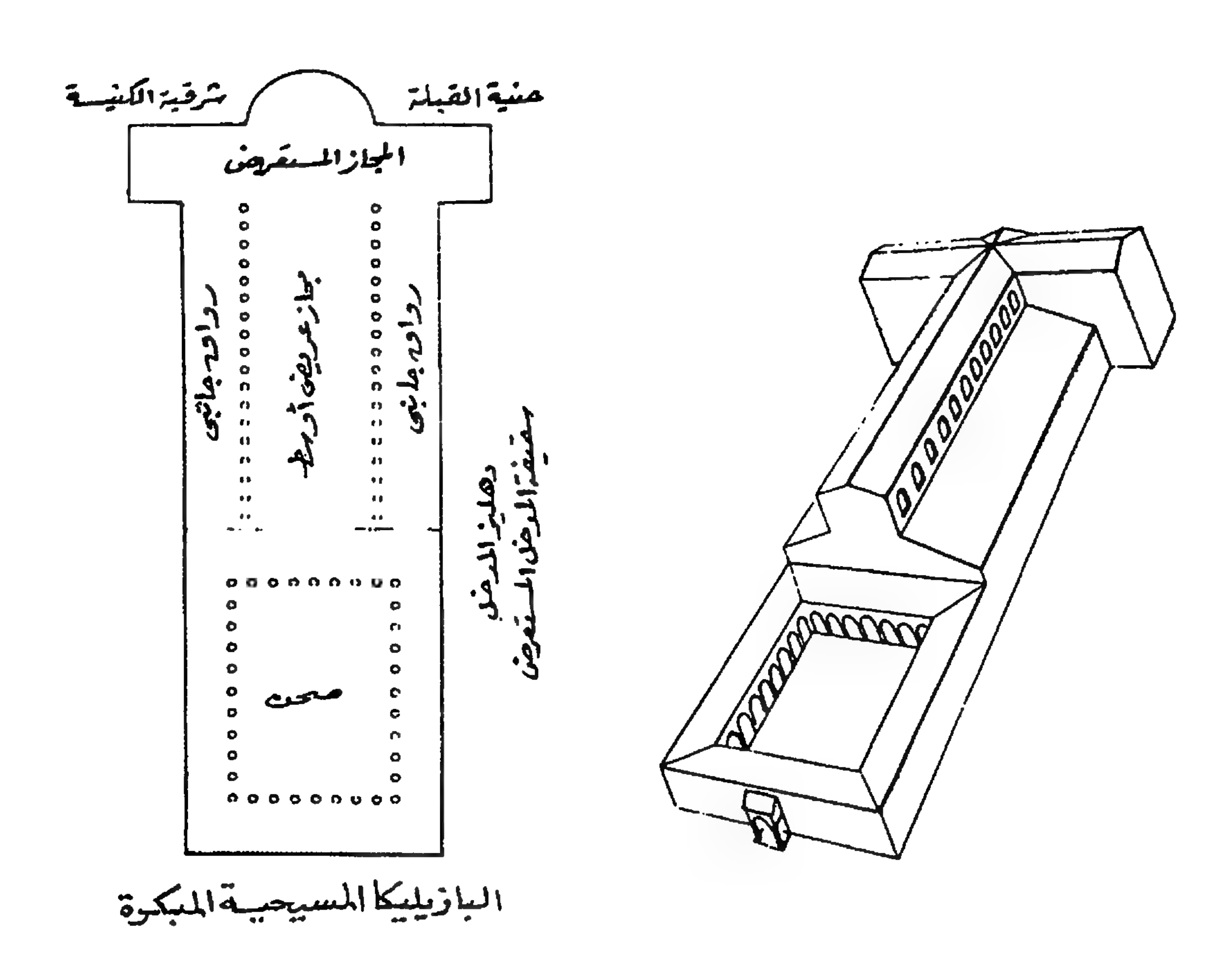
ومع انتهاء عهد الطراز الرومانسكى** [ما بين القرنين العاشر والثانى عشر]بزغت ظاهرة جديدة فى الفكر المعمارى قضت بتحويل «الطراز الكلاسيكى» القائم على ثبات العناصر وتوازن القوى الناشىء عن نظام الأعمدة الرأسية والعتب الأفقى post and lintel إلى «الطراز القوطى» حيث خضعت الكنيسة

(*) العقد المتقاطع أو المتصالب أو القبو المتقاطع هو نوع من التقبية مترتّب على تقاطع الزوايا القائمة لقبوين أسطوانيّين ذوى باع وارتفاع متساو . وتسمّى أقطار المربع التى تتقاطع عندها أقطار مربّع القبوين الأسطوانيّين والتى تُرى من أسفل الحقو groin اشتقاقا من تسمية خط تقابل سطح فخذ الإنسان مع البطن فى اللغة الإنجليزية [م.م.م.ث] .

(**) انظر « فنون العصور الوسطى » . الجزء الثانى عشر من موسوعة تاريخ الفن . العين تسمع والأذن ترى ، لكاتب هذه السطور . دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٤ .

القوطية فى تصميمها من حيث المسقط الأفقى والتكوين المعمارى فى الفراغ لقواعد « المعمار القُدْسى » شأنها فى ذلك شأن الكنيسة الرومانسكية والبيزنطية وسائر العمائر الدينية مع تنوّع استعمال الأشكال الرمزية التى كانت تُختار فى كل مبنى من بين ما يتّفق مع معتقدات وتقاليد الشعوب شرقية كانت أم غربية .

فعلى حين كانت الكنيسة البيزنطية على سبيل المثال تمثّل « كونا مُصَغَّراً » كاملا مستقلا منطويا على نفسه ، ومن ثم كانت العناية الكبرى بتنظيم الفراغ الداخلى الذى يهبط من القُبّة الوسطى الرامزة للسماء فى تدّرج حتى الوصول إلى الأرض ، كما تمثّلت بوضوح صفة الانطواء فى مظهر الكنيسة الخارجى من واقع التركيب المعمارى ، نجد أشكال وفراغات الكنيسة القوطية موحية بالصعود إلى أعلى من واقع تشكيل عقودها وأقبائها المدبّبة من الداخل ، وتشكيل أسقفها الشديدة الميل ، وأبراجها وأكتافها الساندة الرأسية ذات القمم المدبّبة من الخارج ، ومع ذلك لم تكن الرمزية وحدها تثير وجدان الرائى إن لم تستند إلى منطق الشكل .



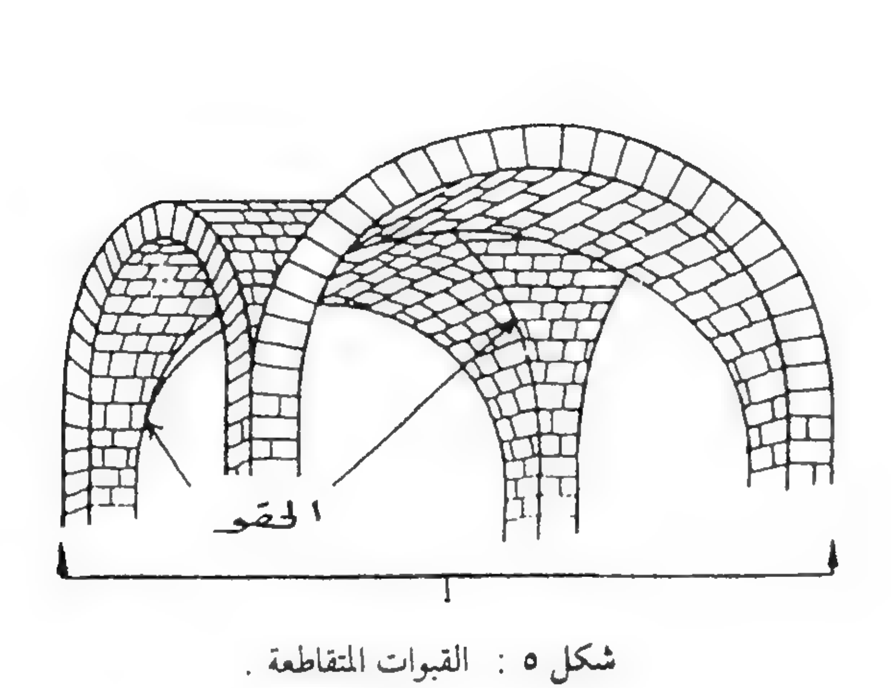
شكل ١ : رسم إجمالى لبازيليكا مسيحية مبكرة تشمل الأتريوم .

شكل ٢ : بازيليكا مسيحية مبكرة . تصميم الدور الأرضى

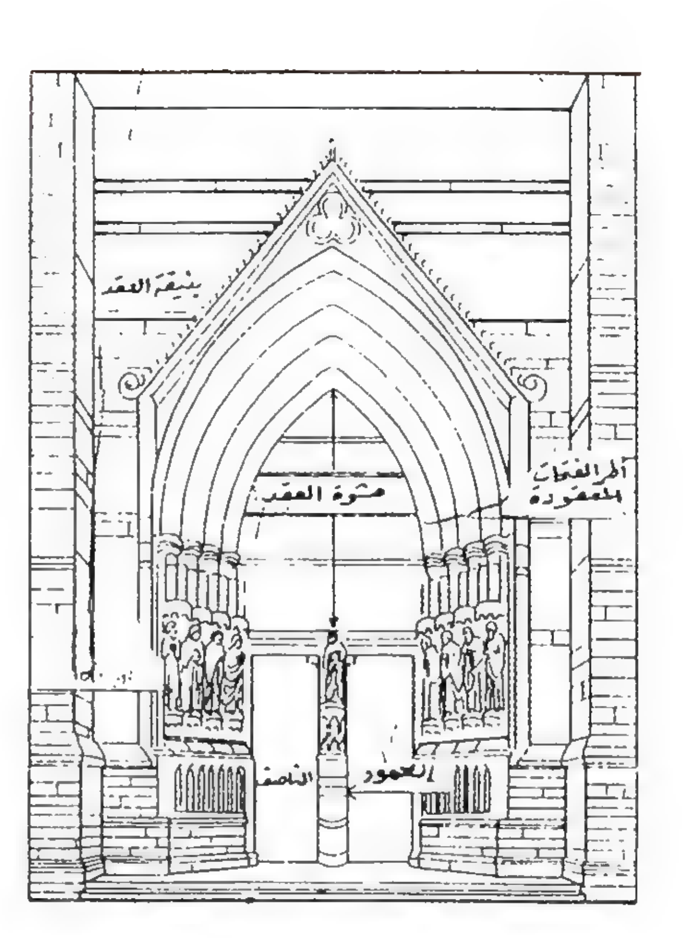


شكل ٣ :

العمارة المسيحية المبكرة . بازيليكا القديس بطرس الأصلية بروما . تصوير جدارى . الفاتيكان .



شكل ٥ : القبوات المتقاطعة .

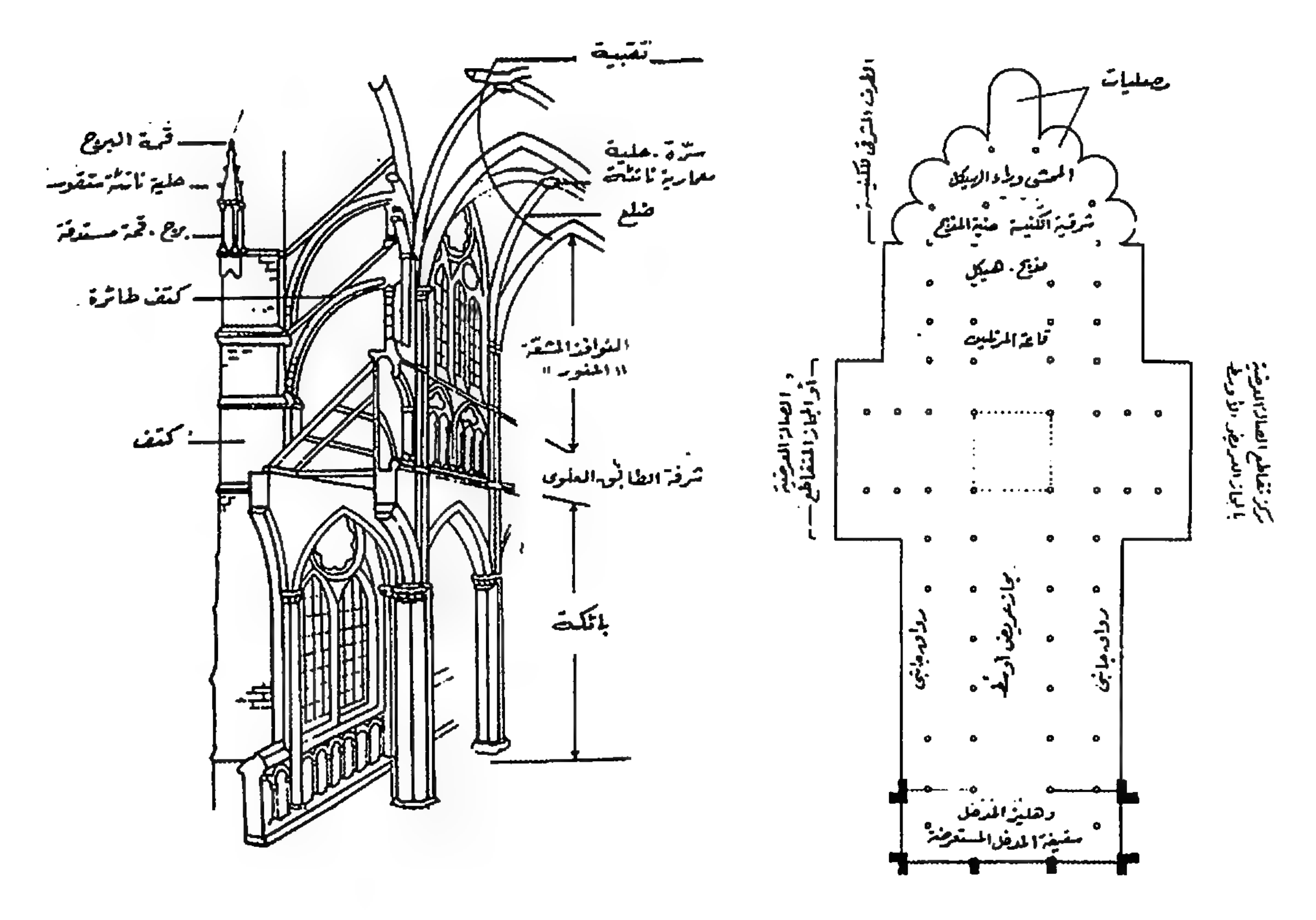


شكل ٤ : مدخل كنيسه رومانسكية .

وكان أساس العمارة البيزنطية استعمال القباب الكروية والعقود نصف الدائرية فى تحديد الفراغات الداخلية من أعلى . وتكاد تكون أبرز الجهود الميكانيكية المتفاعلة فى هذه العناصر هى جهود الضغط ، فنحن إذا ما تتبعنا خطوط القوى[٢٤] لهذه الجهود لوجدناها تلفّ وتدور داخل بدن العقد أو القُبة متّجهة من أعلى إلى أسفل حتى تصل إلى « رجل العقد » أى مستوى ارتكاز القبة حتى تصبح رأسية وتتعادل مع قوى ردود الفعل الرأسية إلى أعلى شأنها فى ذلك شأن العتب الأفقى . ولا ريب أن بدن العقد أو العتب الأفقى يتعرّض لجهود متعدّدة بخلاف جهود الضغط مثل جهود الانحناء والشدّ والقصّ إلا أن المرء لا يحسّ بوجود هذه الجهود طالما كانت مقاييس الأعتاب والعقود والأعمدة أو الجدران الحاملة متناسبة مع اتساع الفتحات وما فوقها من أحمال . ولذلك توصف العمائر الإغريقية والرومانية والرومانسكية والبيزنطية التى تستعمل الأعتاب الأفقية والعقود نصف الدائرية والقباب الكروية والأقباء الأسطوانية أنها عمارات « ستاتيكية » إذ ثمة إحساس بالتوازن بين الحامل [العمود أو الجدران] والمحمول وهو العتب أو العقد وبين الحمل الذى يعلوه من واقع الخبرة العملية الطويلة بمقاومة مواد البناء التى كانت قاصرة على الحجر والطوب ، بمجرد النظر دون الحاجة إلى حسابات خاصة أو معرفة بأصول الميكانيكا[٢٥] ونحن إذ ما تتّبعنا خطوط القوى فى كلٍ من شقّى القبو أو العقد المدبّب فى الكنيسة القوطية المغطاة بالأقباء والعقود نجد أنها تتبع نفس مُنحنى العقد ، متجهة من ناحية إلى أسفل ومن الناحية الأخرى إلى أعلى فى اتجاه المماس لقوس لعقد ، منطلقة إلى خارج العقد دون أن تلفّ وتهبط فى جانب العقد إلى الجانب المقابل له كما هو الحال فى العقد نصف الدائرى بينما تتجه محصّلة هاتين القوتين إلى أعلى بما يشدّ النظر فى هذا الاتجاه . وتتأكد حركة الصعود والانطلاق إلى أعلى من أشكال الأسقف الشديدة الميل وأشكال الأبراج والأكتاف الساندة الرأسية ذات القمم المدبّبة (شكل ٥ ،٦ ، ٧) . وكم أجاد الأديب الشاعر اليونانى نيكوس كازانزاكيس التعبير بالحسّ المباشر عن هذه الحقائق الميكانيكية والمعمارية عندما أفصح عن إحساسه بالعمارة القوطية قائلا : **«كل ما فى هذه العمارة القدسية يتّخذ شكل القمّة ، كما تغدو كل خطوطها سهاماً ، فهى تفتقد المنطق الذى يسود الأسلوب الإغريقى المستقيم الخطوط المربّع الشكل الذى به يهيمن النظام الإنسانى على فوضى العناصر الشاملة . ويحقق الطراز القوطى التوازن بين الجمال والمنفعة ، ممهّداً للّقاء بين الإنسان والإله ، ذلك أن هذا الطراز يستحوذ على مشاعر الانسان ، ويدفعه إلى المحاولة المحفوفة بالمخاطر لاقتحام السُّدَّة السماوية ، مستدرجاً إلى الأرض الصاعقة الطامّة»** .

وينسب البعض العمارة القوطية إلى القوط Goths ، وهم شعب جرمانى الأصل استوطن فى مبدأ الأمر مصبّ نهر الڤستولا ، ثم انتقل بعضهم إلى جنوبى شرق أوربا ، كما غزا البعض الآخر الامبراطورية الرومانية فى القرن الخامس الميلادى . والحقيقة إن هذا الطراز قد نشأ أصلا فى فرنسا وكان الأجدر أن يسمى الطراز الفرنسى لا القوطى . ويقوم هذا الطراز على أساس استخدام العقود المدبّبة التى أخذها الغرب من الساسانيين ، وعلى أساس استخدام الأقباء ذات الأضلاع والحشوات التى لم يتم الكشف عن خصائصها إلا فى أواخر القرن الحادى عشر ، وتبلورت فى كاتدرائية كلونى التى سنعرض لها بعدُ بالتفصيل .

وقد ازدهرت العمارة القوطية بشكل لافت للنظر خلال القرن الثانى عشر فى فرنسا ، ثم ما لبثت أن انتقلت إلى سائر أوربا الشمالية بصفة خاصة . وكان تشييد الكاتدرائية القوطية يتطلّب بلوغ درجة عالية



شكل ٦ : كاتدرائية قوطية . تصميم الدور الأرضى

شكل ٧ : كاتدرائية قوطية . مسقط رأسى

من المعرفة بأصول الهندسة الوصفية والفراغية تُتيح للمهندس المعمارى تحديد تقاطعات الأحجام المستقيمة والمنحنية التى تتكون منها العناصر المعمارية فى الفراغ فى تصميماته التى يُقيمها على المسقط الأفقى ، كما كان يقتضى بلوغ شأو بعيد فى الإلمام بعلوم ميكانيكية البناء ومقاومة المواد يسمح بإيجاد التوازن بين مختلف القوى العاملة[٢٦] فى مختلف الاتجاهات ، الأمر الذى إذا لم يتوفر بدقّة بالغة انهار البناء ، وذلك فى وقت لم تكن مثل هذه العلوم قد ظهرت إلى الوجود بعدُ . وحين قام أحد المهندسين الإنشائيين المعاصرين بعمل حسابات القوى والجهود ومقاومة المواد فى الكاتدرائيات القوطية اكتشف أن قطاعات كافة العناصر ومقاييسها تتكأفأ تماما مع القوى العاملة فيها طبقا للقواعد التى أرساها العلم الحديث . ويحقّ للمرء أن يتساءل كيف توصّل القدامى إلى هذه المعرفة ؟ فكل ما نعرفه اليوم عن ذلك العصر أنه كانت للعمارة الدينية قواعد إنشائية ومعمارية تقوم على أساس النسب الهندسية المتوافقة Harmonic ، وكانت تُدرَّس للصبيان الملتحقين بجمعيات الإخوان الدينية ، ولا تزال هذه القواعد تُدرَّس إلى اليوم داخل الجماعة المسماة « إخوان الواجب » Les Compagnons des devoirs .

وتختلف الكاتدرائية القوطية عن الكنيسة الرومانسكية بأنها لا صحن لها ولا دهليز ، وهما ما كانا يتقدّمان الكنيسة الرومانسكية ، وبهما ينفض المختلف إليهما غبار الدنيا ويطهّر نفسه قبل النفاذ إلى القاعة . وقد اختفى هذا البهو وذاك الدهليز من العمارة القوطية وحلّ محلهما لتطهير النفس البوابة ذات العقود المدبّبة التى سبق القول بأنها بخطوطها الصاعدة إلى أعلى كفيلة بتذكير الإنسان بنفسه ورفع قامته لأعلى . وفى

الوقت نفسه يتكوّن تصميم بوابة المدخل من سلسلة من العقود الُمدبّبة تتناقص فى الحجم فى اتجاه الدخول مما يوحى بالعمق ، وقد زُخرفت حشوات هذه العقود بنقوش بارزة وخفيفة البروز مقتبسة من قصص الكتاب المقدس تمثّل الملائكة والقديسين مما يبعث فى وجدان المارّ بها الإحساس بالتطهّر من خلال ما يرنو إليه من صور .

— ٣ —

رافّينا السعيدة

أثــر بيزنطى فى الغــرب

نشأت رافّينا مدينة رومانية صغيرة من مدن الأقاليم ، منعزلة بين البرك والمستنقعات وبمنأى عن الطريق العام حتى كان يتعذّر الوصول إليها إلا عبر البحر ، ولو جرؤ أحدٌ على التنبؤ لها بأنها سوف تغدو أعظم شأنا من روما وأوفر سكانا لرماه الناس بالشّطط . وقديما شهدت رافّينا فى باكورة أيامها يوليوس قيصر وهو يتأهّب لعبور نهر روبيكون القريب منها فى طريقه لتأسيس أعظم امبراطورية شهدها التاريخ . وإذا كانت رافّينا فى عهد ازدهارها مركزا للصراع الدائر بين أطراف ثلاثة هى : روما إبان اضمحلالها فى الغرب وبيزنطة الناهضة فى الشرق وزحف القوط الشرقيين المتلاحق من الشمال ، فقد كانت فى عصر انحلالها شاهدة أيضا على أحداث أخرى متنوّعة مثل غزو شرلمان وتصاوير جوتو الجدارية وقصة غرام پاولو وفرنشيسكا الخالدة وفراغ دانتى من رائعته « الكوميديا الإلهية » .

وكان الامبراطور الرومانى هو نوريوس Honorius قد لجأ إلى رافّينا فى السنوات الأولى من القرن الخامس حينما وقع تحت نير الضربات التى كان برابرة الشمال يكيلونها له ، فإذا رافّينا بعد سقوط روما تصمد فى وجوههم حتى عام ٤٧٦م عندما وفّق أودُوفاكر Odoaer القوطى إلى اقتحام هذه المدينة المنيعة المحاطة من الشرق بالبحر الأدرياتى ومن الشمال والجنوب بدلتا نهر البو ، فتعذّر النفاذ إليها إلاّ عن طريق ممرّ برّى ضيّق يخترق المستنقعات . فاحتشدت الجنود الرومانية المحاصَرة متحصّنة بهذه الحماية التى وفّرتها الطبيعة لإعادة تنظيم صفوفها . وبهذا كفلت رافّينا ملاذاً منيعا للجيش الرومانى ، كما ضمنت تموينه من مينائها بعون الامبراطورية الشرقية ، فهيّأت موقعا آمنا تُدير منه الحكومة شئون الدولة .

وقد كتب زائرٌ من أوائل الكُتّاب الذين وفدوا على مدينة رافّينا فى القرن الخامس هو سيدونيوس أپوليناريس فى الجزء الأول من كتابه « الرسائل »[٢٧] يصف رافّينا قائلا : « هناك يخترق بعوض نهر البو أذنيك ويَقُض نقيق الضفادع الذى لا ينقطع مضجعك ، فليست رافّينا إلا مستنقعاً تبدو فيه كل مظاهر الحياة المألوفة مقلوبة رأسا على عقب ؛ فالجدران متداعية ، والأبراج متهاوية ، والسُّفن مُهشّمة . هى مدينة يسعى فيها المرضى على حين يأخذ الأطباء مضاجعهم ، وتتجمّد فيها المياه بينما تحترق المنازل ، ويهلك فيها الأحياء عطشا بينما تطفو جثث الموتى فوق سطح الماء . هى مكان نرى فيه اللصوص فى يقظة على حين نرى الحراس نياما ، ويُقرض فيها القساوسة المال بالربا بينما يرتل السُّريان المزامير .

وفى رافّينا يحمل التجار الأسلحة بينما يتناكب الجند كالباعة المتجولين فى الطرقات ، ويلعب الشيوخ الكرة بينما يجلس الصِّبية إلى لعب النّرد . ويدرس الخصيان فنون الحرب بينما يعكف المرتزقة من البرابرة المحاربين على دراسة الأدب » .

فى هذا الموقع الذى لا يُوحى بمستقبل مشرق أسّس أباطرة الرومان ثم ملوك القوط ومن بعدهم عاهلو بيزنطة مدينة عظيمة تكاد تكون من وحى الخيال ، تصلها كميات لا حصر لها من المياه عن طريق قناطر المياه المُنشأة حديثاً ، وتحوّل جزءٌ من نهر البو إلى قنوات تمرّ خلال الطرقات لنقل السلع والأغذية وقت السلم على حين تُستخدم خنادق دفاعية مغمورة بالمياه وقت الحرب ، كما شُيِّد بها مرفأ للأسطول الرومانى فى البحر الأدرياتى نمت من حوله مدينة كلاسى الجديدة .

كانت رافينا هى المنصّة التى دارت فوقها مسرحية عالمية على مدى قرن ونصف تنطوى على أحداث سياسية وعسكرية ودينية حاسمة . وكان يفصل رافينا عن القسطنطينية أكثر مما يفصل البحر بينهما ، فثمة جبال أشدّ ارتفاعا من جبال الإبنين التى تفصلها عن روما ومن جبال الألب التى تقف حائلا فى وجه برابرة الشمال ، فلقد كانت الحواجز العقائدية أشد كثافة وأكثر مناعة من سلاسل الجبال وحاجز البحر ، إذ كان العصر هو عصر الشّقاقات المذهبية التى تركّزت حول طبيعة المسيح ، هل هى إلهية أم إنسية أم الإثنان معا . وكانت القبائل القوطية قد اعتنقت المسيحية على يد أتباع آريوس السكندرى (المتوفى سنة ٣٣٦م) الذى نادى بأن المسيح له طبيعتان ، طبيعة إلهية وأخرى ناسوتية مخالفا « قانون إيمان الرُّسل » الذى يقضى بأن المسيح لم يُفارق لاهوتُه ناسوتَه لأن الطبيعتين مندمجتان تماما . وقد رفضت هذه القبائل التسليم بالثالوث بحجّة أنه مادام المسيح قد خلقه الله فهو يأتى فى المرتبة الثانية ومن ثم لا يمكن أن يشارك الله فى ذاته ، وعلى حين كانوا يؤمنون بأن المسيح أطهر الخلق جميعا إلا أنه من طبيعة بشرية لا إلهية . وعلى حين ساد فى القسطنطينية الإيمان بالطبيعة الواحدة للمسيح بوصفه الكلمة الإلهية المجسّدة ومن ثم فهو ليس بشراً بالمعنى المألوف ، اتخذ كاثوليك روما موقفا وسطا بين الطرفين ، فبعدما تجسّدت الكلمة الإلهية فى ذات المسيح أصبح أحد أعضاء الثالوث ومن ثم كانت له الطبيعتان الإلهية والإنسية فى آن معا . وقد بلغت هذه التناقضات الدينية نحوا من الحدّة فى الأزمنة الأولى من المسيحية بحيث كانت تهزّ الامبراطوريات وتفضّ العروش وتُشعل الحروب لأجيال عدّة .

وإذ غدت رافينا العاصمة الجديدة للإمبراطورية الرومانية فى الغرب أصبح للبابا بوصفه أسقف روما سندٌ تاريخى فى المطالبة بالسيادة والهيمنة ، على حين كان لأسقف رافينا الوزن السياسى لقُربه من مركز السلطة ، غير أن الإمبراطور جوستنيان ما لبث أن حسم هذه المنافسة بمرسوم يقضى بصدارة أسقف روما على سائر الأساقفة . ومع أن رافينا لم تخرج ببدع دينية أو هرطقة مذهبية كما لم تثر أزمات سياسية من صنعها إلا أن كافة منازعات الامبراطورية كانت تدور داخل جدرانها . ورغم ذلك نجحت لوقت طويل فى المحافظة على إقامة التوازن بين القوط الأريوسيين بإيطاليا وبين المونوفيزيين القائلين بالطبيعة الواحدة للمسيح فى الشرق وبين الكاثوليك فى روما ، وهو ما يعنى من الناحية السياسية إحلال التوازن بين المملكة الأريانية والامبراطورية البيزنطية فى الشرق والبقايا المفكّكة من الإمبراطور الرومانية فى الغرب .

وهكذا كما شهدت رافينا زفاف الغرب إلى الشرق شهدت وقوع الطلاق بينهما ، وفيها أثمر إلتقاء العناصر الرومانية والقوطية والبيزنطية ثماراً فنية رائعة . وكانت آخر حقبة مزدهرة لروما الامبراطورية على يد جالا پلاشيديا (٤٤٠م) ، وكذا انصهرت القوى اللاتينية والتيوتونية على مدى ثلاثة أجيال فى مملكة القوط الشرقيين بزعامة تيودوريك . وبوفاة الأخير أنهى الإمبراطور جوستنيان الصراع القائم بضمّ رافينا وإيطاليا إلى الفلك البيزنطى بفضل الكفاءة العسكرية لقائده بيليزاريوس Belisarius (٤٥٠م) والحكمة السياسية لكبير الأساقفة ماكسميان Maximian . وإذ نشأت معظم الآثار التى تمثّل فترة صراع القوى بين عالم الشمال والشرق والغرب فى رافينا خلال النصف الأول من القرن السادس ، اكتسبت هذه العاصمة

بحق اسم « المدينة السعيدة » بسبب النتاج الفنى الغزير الذى أسفر عنه التزاوج بين الشرق والغرب لا بسبب المشاحنات اللاهوتية التى لا تنتهى أو التقلبات العنيفة التى لحقتها فى الناحية السياسية والعسكرية .

وقديما حفلت النقود الرومانية بنقش عبارة « راڤينا السعيدة » Ravene Felix ، فإذا كانت السعادة فى مدينة ما تعنى أنها تنعم باستتباب الأمن والسلام ووفرة الرخاء فقد كانت تسمية راڤينا بالمدينة السعيدة خطأ فادحا أما إذا كانت تعنى التصدى للصعاب والتحوّل المفاجىء نحو الثراء والنمو الطبيعى حتى بلوغ النضج والتعايش المثمر مع الفكر اليونانى فى الشرق الباهر طوال فترة زاخرة بالتشييد والتعمير الذى لا يُبارى قبل أن يلحقها التدهور ، يغشاه إيمان بضرورة ترك كنوز من المنجزات الفنية تُخلِّف ذكرى عطرة للأجيال المقبلة ، فعندئذ تكون راڤينا حقا أسعد المدن .

- ٤ -

العمـــارة البيزنطية شرقاً وغرباً فى القسطنطينية وراڤينا

على أن اختيار بيزنطة للقباب والأقباء التى يتميّز بها طرازها لم يكن وليد أسباب إنشائية فحسب بل كان أيضا وليد أفكار رمزية أشد أهمية من المقاصد المعمارية . وإذ ترمز القبة فى بلاد الشرق إلى السماء أُطلق عليها اسم « القبة السماوية » لأن صفاء السماء معظم أيام السنة يجعلها تبدو نصف كروية بنجومها ليلا وزرقتها النقية نهارا . وقد اتخذ أهل بيزنطة هذا الرمز عندما جعلوا من الكنيسة « كونا مصغّرا » micro-cosm تغطى القبة الكبيرة مجازها الأوسط رامزة إلى السماء ، وقد توسّطتها صورة المسيح ضابط الكل Christ Pantocrator .

ومن الأسباب التى أجّجت الخلاف بين الكنيستين حرص أصحاب الكنيسة الشرقية على استبعاد التماثيل من كنائسهم خشية ارتداد البعض والعودة إلى عبادة الأوثان ، فاستعاضوا عن التماثيل المجسّمة بصور القديسين والشهداء سواء عن طريق التصوير الجدارى [الفريسك] أو الفسيفساء . ووجد أهل بيزنطة فى الأسطح الداخلية للقباب والقبوات والحنيات وباقى العناصر المعمارية التى تدخل فى تكوين الكنيسة البيزنطية بمستوياتها المتدرّجة الارتفاع أنسب مكان لصور الملائكة والقدّيسين المتدرّجى المكانة هم الآخرين لوفق مراتبهم القدسية ، وحدّدوا لهذه الصور وطُرُق رسمها ومواقعها قواعد ثابتة لا يحيدون عنها ، ومن هنا كان سرّ الجمع بين فنّى العمارة والتصوير للتعبير عن الفكر الدينى . وعلى حين كان يغلب على عمارة الشرق الإحساس بالمسطّحات كان الإحساس بالتجسيم يغلب على عمارة الغرب ، ومن ثم كان انتشار لوحات الفسيفساء والكسوات الرخامية فى الطراز البيزنطى بينما طغت التماثيل ولوحات النحت البارز فى الطراز الغربى . على أن بعض العمائر الدينية الرومانية الغربية قد تأثرت بالفن البيزنطى فاقتبست بعض التفاصيل المعمارية كتيجان الأعمدة ، وبعض العناصر الزخرفية كلوحات الفسيفساء والكسوات

الرخامية مع احتفاظها بتصميم البازيليكا الرومانية التى تختلف فكرة تصميمها عن الكنيسة البيزنطية الشرقية ، وذلك بما يتفق مع الناحية الرمزية ومع مراسم الشعائر الدينية فى كلا الحالتين . وقد ظلّت هذه القواعد تسود العمارة الكنسية البيزنطية لم يحد عنها بُناة الكنائس والكاتدرائيات إلا من عهد قريب عندما أفسحت الناحية الرمزية مكانها للاعتبارات الوظيفية والاقتصادية والتكنولوجية فى الإنشاء . وإذا كانت العمارة البيزنطية قد بدأت فى القرن الرابع الميلادى إلا أنها لم تتبلور وتستكمل مراحل تطورها إلا فى القرن السادس الميلادى ، وتُعدّ كنيسة أيا صوفيا أول نموذج كامل للكنيسة البيزنطية .

لقد اختلفت منابع الفكر والوجدان والثقافة عند سكان الشرق الأوسط عنها عند سكان أوربا الغربية لأسباب شتى مادية وغير مادية ، لعل أهمها هى العوامل الجغرافية والمناخية ، فعلى حين تغلب على بلاد الشرق الأوسط الطبيعة الصحراوية الجرداء الجافة تغلب الطبيعة الممطرة المغطاة بالغابات على بلاد أوربا الغربية . فإذا ما أخذنا بتعريف الثقافة القائل بأنها نتيجة تفاعل ذكاء الإنسان مع البيئة الطبيعية لوجدنا هذا الاختلاف منطقيا . وتتجلى معالم هذا الاختلاف فى الكثير من مظاهر الحضارة والثقافة والفنون ، حتى فى الدين بل وفى الدين الواحد نفسه ، وهو ما نلحظه فى انشقاق الكنيسة إلى شرقية تبنّت المذهب الأرثوذكسى وسادت بيزنطة متّخذة مركزها فى القسطنطينية ، وغربية اتّخذت المذهب الكاثوليكى مُقيمة مركزها فى روما .

ويتجلّى أثر هذا الاختلاف فى مجال العمارة المسيحية نفسها ، إذ أنه على الرغم من وحدة الطراز والتصميم فى عمارة العهد المسيحى المبكر فى بيزنطة وروما ــ وهو الطراز الذى اشتق مباشرة من تصميم البازيليكا الرومانية كما أسلفت ــ إلا أن عمارة العهد المسيحى الأول أخذت فى التطور مع الزمن حتى ظهرت آثار اختلاف الوجدان والفكر فى هذه العمارة ؛ فبينما واصل الغرب الاتجاه الرومانى بتطبيق تصميم البازيليكا على الكنائس ، شرعت بيزنطة فى الأخذ بالأساليب والعناصر الشرقية وأهمّها استخدام القباب والأقباء فى تسقيف الحجرات المربعة والمضلّعة الشكل مثل القاعات والمساحات المثمّنة الشكل[٢٨] .

— ٥ —

كنيسة آيا صوفيا بالقسطنطينية

ورثت هذه الكنيسة اسمها عن كنيستين سبقاها إلى الوجود فى نفس الموقع بنفس الاسم [صوفيا المقدّسة] تهدّمت أولاهما واحترقت ثانيتهما فى عام ٥٣٢ خلال ثورة الشعب المسماة « نيقا » . وكان هذا الحريق هو السبب المباشر لاضطلاع الامبراطور جوستنيان بإنشاء الكنيسة الحالية الذى استغرق خمسة أعوام وعشرة شهور افتتحت بعدها فى احتفال مهيب ، وقام بتصميمها وبتنفيذها المهندسان أنثميوس من ترال وإيزودوروس من ملطية إلى أن تحوّلت إلى مسجد بعد الفتح التركى وغدت أهم مساجد استنبول . وكان يتصدّر الكنيسة فناء ذو أعمدة رخامية ــ لم يعد موجوداً اليوم ــ ينفتح فيه المدخل ذو البوابات الثلاث مُفْضيا إلى دهليز المدخل [نارثكس] ومنه إلى بهو الكنيسة الداخلى ذى العقود المُشكّل من طابقين أولهما لتلقين تعاليم الدين المسيحى ولطالبى الغفران بينما يعدّ الطابق العلوى شرفة داخلية (لوحة ٤١) .





لوحة ٤٢ : كنيسة أيا صوفيا . الحنية الشرقية وبها المحراب .

▷ **لوحه ٤١**

كنيسة أياصوفيا باستنبول ، أعمدة الرواق الجانبى يعلوها الطابق العلوى [الشُرْفة] .

ويتكون المسقط الأفقى من المجاز الأوسط المسقوف وهو مُربّع بضلع طوله اثنان وثلاثون مترا به أربعة دعائم ضخمة طولها سبعة أمتار ونصف وعرضها عشرة أمتار ، وتحمل هذه الدعائم أربعة عقود نصف دائرية ترتكز عليها القبة التى يبلغ قطرها إثنين وثلاثين مترا وارتفاعها فوق سطح الأرض أربعة وخمسين مترا (شكل ٨) . وتنبسط إلى الشرق والغرب من المجاز الأوسط حنيتان نصف دائريتين تعلو كل منهما نصف قبة وتكوّنان مع المجاز العريض الأوسط شكلا بيضاويا . وعلى جانبى كل من هاتين الحنيتين نصف الدائريتين Exedra محراب تعلوه نصف قبة بينما تقع حنية المذبح فى أقصى الجهة الشرقية (لوحة ٤٢) . وعلى جانبى المجاز الأوسط للكنيسة جناحان أو رواقان من طابقين بعرض حوالى خمسة عشر مترا ، خُصِّص الطابق الأول منها للسيدات ، وتكاد تشكّل هذه العناصر مجتمعة مربعا مساحته ٧٥ × ٦٦ مترا إذا ما استبعدت حنية المذبح الشرقية والمداخل الغربية .

وقد تحقق المقياس scale ذو النسب المألوفة للإنسان فى هذا المبنى من خلال تدرّج العناصر المختلفة من العقود ذات الطابقين فى الجناحين إلى القبة الشاهقة الارتفاع والتى لا تظهر الركائز التى تحملها من واقع التكوين الإنشائى لارتكازها على العقود والخناصر التى تنقل ثقل القبة إلى الركائز المنزوية فى الأركان الأربعة تاركة الوسط خاليا ، مما يجعل القبة كما وصفها المؤرخ پروكوپيوس Procopius وكأنها تتدلّى من سلسلة معلّقة فى السماء .

وقد بنيت القبة بالطوب الأحمر المربّع الشكل الذى يبلغ طول ضلعه ٦٧٫٥ سنتيمترا فى الأجزاء السفلى و٦٠ سنتيمترا فى الأجزاء العليا منها لتخفيف الوزن . ولا تقع لحامات المونة فى اتجاه مركز الكرة التى تكوّن القبة تماما بل هى فى وضع مائلٍ قليلا إلى الوراء نحو الاتجاه الأفقى للتخفيف من جهود الانزلاق أثناء البناء ، فالمعروف أنه إذا ما كانت الطُوبة فى وضع رأسى أو قريبا منه فإنها تنزلق قبل أن يتم استكمال بناء الحلقة أو العقد الدائرى الذى هى جزء منه ، وهى نفس الطريقة التى استخدمت فى إنشاء القبة الفرعونية بمقبرة سنب كما قدمت . وغُشّيت الجدران والأكتاف بألواح الرخام المستورد ذى اللون الأبيض والأخضر والأزرق والأسود إلى جانب رخام ثيساليا والبوسفور المحلّى ، وثُبّتت هذه الألواح بواسطة مشابك معدنية فى الجدران ، وكُسيت الأرضيات بفسيفساء الرخام من مختلف الرسوم والألوان ، بينما غُشّيت القباب والقبوات بفسيفساء الزجاج الملون الذى يمثل صور الملائكة والقديسين فوق خلفية ذهبية مرتّبة جميعها وفق درجة أهميتها .

وإذا تطلّعنا إلى المبنى من الخارج من الجهة الغربية نجده يعلو بالتدريج فى توافق مُريح للعين إلى أن يصل البصر إلى القمة الكبرى التى تتوسط البناء (لوحة ٤٣) . أما إذا تطلّعنا إليه من الجهة الشرقية(لوحة ٤٤) وجدنا تنافرا بين الخطوط المستقيمة الرأسية للأكتاف الكبيرة الساندة وبين الخطوط المقوّسة لأسطح القباب والعقود . غير أن تصميم المبنى بُنى أساسا على أنه « كونٌ مُصغّر » مُقْفل على نفسه تحكم عمارته الداخلية الفكرة الرمزية التى خلقت التكامل بين التكوين المعمارى من حيث تحديد الفراغات الداخلية وتنظيم العناصر وبين الصورة الإنشائية من حيث تعادل الجهود والقوى الميكانيكية التى تستهدف لها مختلف أجزاء البناء ، بما جعل المعمارى البيزنطى لا يعير المنظر الخارجى تلك الأهمية الملحوظة فى العمارة الكلاسيكية الدينية كالمعابد الإغريقية التى كانت الطقوس والحفلات الدينية تقام خارجها ، الأمر الذى فرض العناية بالمظهر الخارجى دون الداخلى ، وهو أيضا ما يمثل أحد مظاهر الاختلاف بين الشرق والغرب (شكل ٩ أ ، ب) .

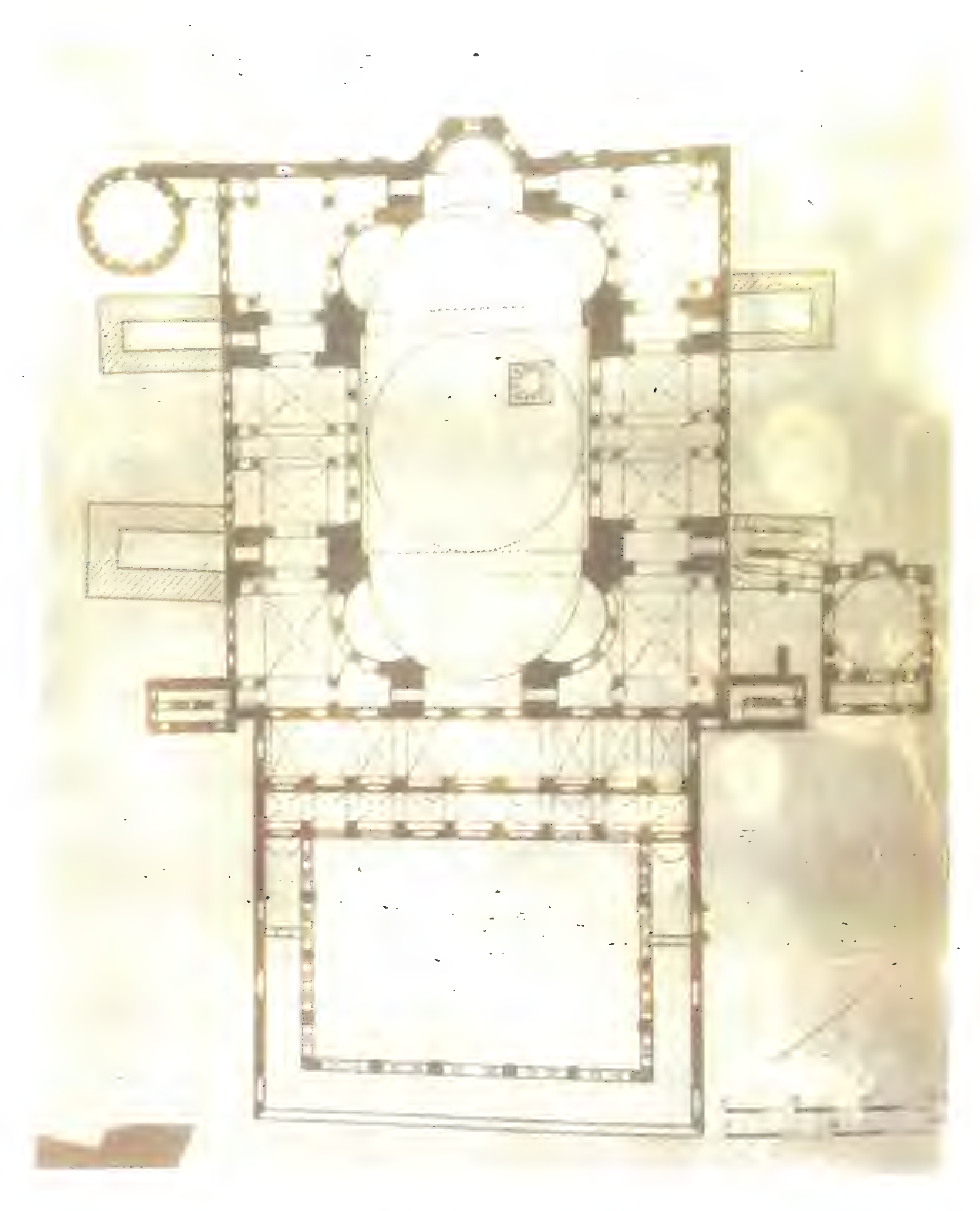
لوحه ٤٣ :

كنيسة أيا صوفيا   منظر خارجى .
الواجهة الجنوبية الغربية .



لوحه ٤٤ :

كنيسة أيا صوفيا .   منظر
خارجى . الواجهة الشرقية .



شكل ٨ : كنيسة أيا صوفيا . مسقط أفقى .



شكل ٩ أ ، ب كنيسة أيا صوفيا : أعلى . قطاع عرضى . أسفل . قطاع طولى .

– ٦ –

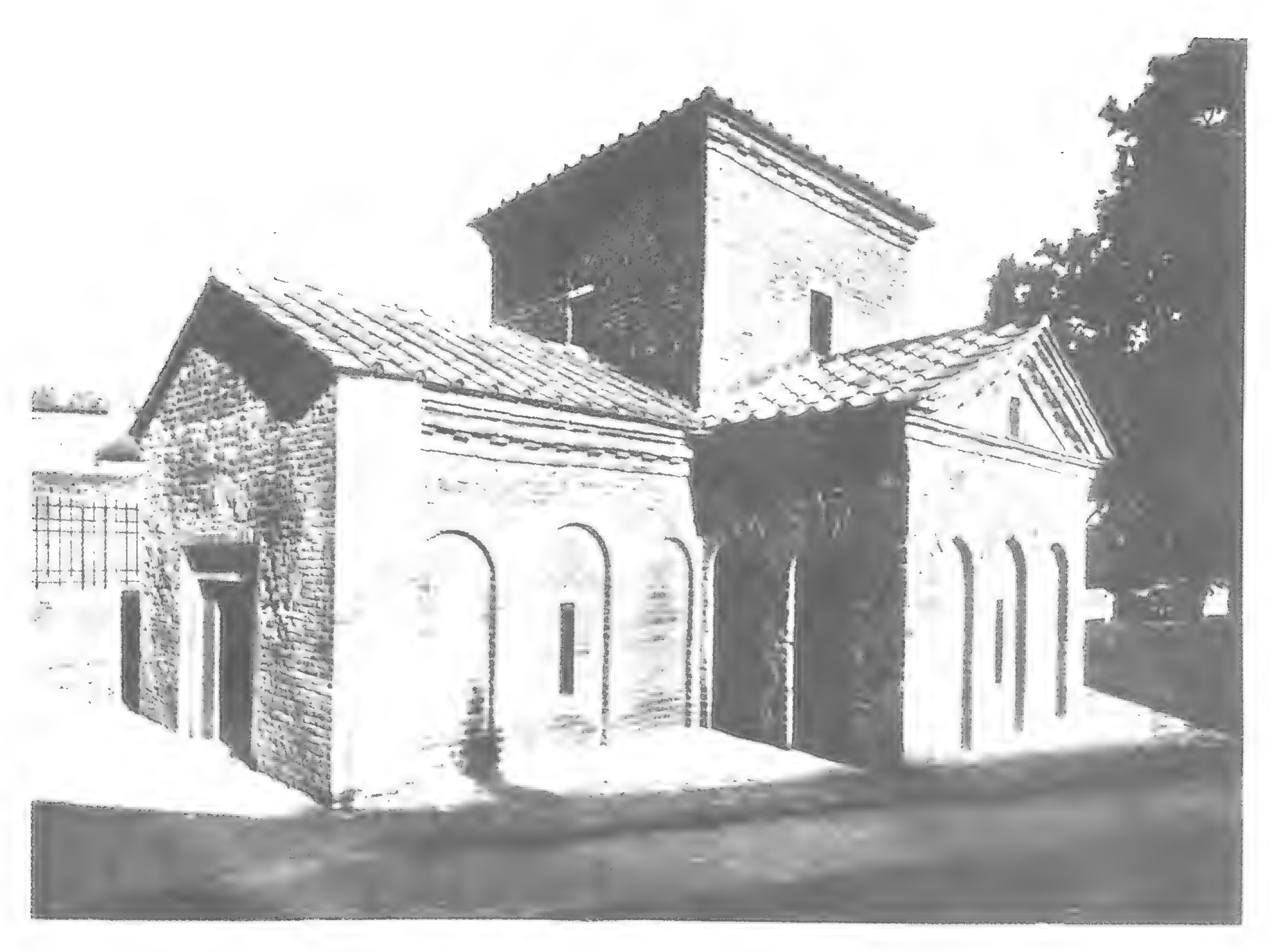
العمارة البيزنطية براڤينا

وما إن حلّت راڤينا محل روما عاصمةً للامبراطورية الغربية حتى بات عليها أن تتحوّل على وجه السرعة من مجرد مدينة إقليمية صغيرة إلى عاصمة كبرى . وعندما اتُخذت مركزا للمملكة القوطية الشرقية عمل مليكها تيودوريك على أن يزهو بعهده على العهود السابقة بروعة ما شيّده من مبان . وحينما آلت راڤينا إلى ممتلكات الامبراطورية البيزنطية لم يتخلّف چوستنيان عمن سبقوه فى ميدان تشييد العمائر البارزة فى تلك المدينة التى تضم سكانا مختلفى الجنسيات ، ومن ثم اشتملت على نماذج متنوّعة من الأنماط المعمارية الهامة فى ذلك العصر ، دينية ودنيوية على السواء . كما جرى العرف على أن تشيّد كل سفارة أجنبية وقتذاك إلى جوار مقر بعثتها الدبلوماسية كنيسة مواكبة فى تصميمها لإقامة شعائرها ، فكانت هناك معابد يهودية إلى جانب مختلف الكنائس التى تمارس طقوساً دينية متعدّدة وفق شعائر أنطاكية والإسكندرية والقسطنطينية بالإضافة إلى عشرات الكنائس الأخرى التى كانت تؤدّى فيها الشعائر الغربية . ولـو قُدّر لكـافة هـذه الكنائس البقاء إلى الآن لغدت راڤينا بحق متحفاً كاملا لنماذج عمارة حوض البحر المتوسط خلال القرنين الخامس والسادس ، غير أنها اندثرت جميعا ما خلا القليل من أنقاض الأبنية الدنيوية .

ويُعدّ ضريح جالاّ پلاشيديا (لوحة ٤٥) الذى بقى على الزمن منذ الأيام الأخيرة للامبراطورية الرومانية الغربية أقدم نموذج لكنيسة أو مصلّى مُشيّد على شكل صليب يونانى . وثمة كنيستان من كنائس المسيحية الأولى المستطيلة الشكل هما كنيسة القديس أپوليناريس الجديدة وكنيسة القديس أپوليناريس فى كلاسى يكشفان عن تطبيق أحد أنماط الأبنية العامة الرومانية على أماكن العبادة المسيحية . وثمة أيضا معموديّتان مثمّنتا الشكل تعلو كلاً منهما قبة إحداهما لإقامة شعائر الأرثوذوكس تُعرف باسم معمودية نيون شُيّدت فى مستهل القرن الخامس والأخرى المعمودية الأريانية المشيّدة فى عهد تيودوريك فى نهاية القرن الخامس لإقامة شعائر المسيحيين الأريانيين ، يوضّحان الصلة بين الحمامات الرومانية القديمة وبين طقوس التعميد المسيحية . وكذا تُشير مقبرة دائرية أقيمت مثوىً لرفات الملك تيودوريك (لوحة ٤٦) وكنيسة القديس ڤيتالى البيزنطية إلى استمرار نمط الكنيسة البيزنطية ذات المحور الرأسى والقبة الوسطى ، وترجع جميع هذه الأنماط إلى الفترة الزمنية التى بلغت فيها راڤينا أوج ازدهارها .

كنيسة القديس أپوليناريس الجديدة

وقد تضمّن البرنامج المعمارى لتيودوريك بناء كنيسة لطائفته ــ طائفة المسيحيين الأريوسيين ـ ، ولكن ما إن بدأت عملية البناء حتى حدّد للكنيسة غرضا مزدوجا هو أن تكون مصلّى خاصاً ملحقاً بقصره فضلا عن كونها فى الوقت ذاته كاتدرائية للمدينة . وسجّل نقش التدشين الأصلى للكنيسة أنها مُهداة من تيودوريك إلى « سيّدنا عيسى المسيح » ، وقد أعيد تدشينها بعد غزو چوستنيـان باسم كنيسـة القديس « مارتن من مدينة تور » الذى كان ألدّ أعداء الطائفة الأريانية ، وعُرفت وقتذاك باسم كنيسة « القديس مارتن فى السماء الذهبية » بسبب سقفها المذهّب الذى لحقه التدمير فيما بعد . وفى منتصف القرن التاسع



لوحه ٤٥ : ضريح پلاشيديا . راڤينا

عندما كانت مدينة كلاسى القريبة من راڤينا مهدَّدة بالغزو الإسلامى نقلت رفات القديس أپوليناريس من كنيسته بكلاسى إلى هذه الكنيسة ، وأعيد تدشينها للمرة الثالثة باسم كنيسة القديس أپوليناريس الجديدة ، وكان هذا القديس شديد القرب من بطرس الرسول وأحد أتباعه فى أنطاكية ، والراجح أن القديس بطرس قد نصبه أول أسقف للمدينة (**لوحة ٤٧**) .

وجاء تصميم كنيسة القديس أپوليناريس الجديدة على غرار كنائس البازيليكا المستطيلة الشكل فى العصور المسيحية الأولى . وبنظرة خاطفة إلى خطة بناء الطابق الأرضى (**لوحة ٤٨**) نرى أنها مقسّمة بواسطة صفّين متماثلين من الأعمدة يتكون كل منهما من إثنى عشر عمودا إلى مجاز عريض أوسط وجناحين أقل اتساعا يحيطان به ، وينتهى المجاز الأوسط بحنيّة [شرقية الكنيسة] نصف دائرية مسقوفة بنصف قبة تستغرق عرضه كله ، وقد خلت الكنيسة من القاعة العرضية [خورس] (**شكل١٠**) . وهكذا نلمس أثر تصميم المبانى العامة الدنيوية الرومانية كبازيليكا أولپيا على سبيل المثال(٢٩) على تصميم العمارة الدينية المسيحية التى لم تر اقتباس تصميماتها من المعابد الرومانية نظرا لقصور تصميمها عن احتواء الأعداد الغفيرة من جماهير المصلّين المسيحيين ، فضلا عن ارتباط عمارة المعبد الرومانى بالرموز الوثنية .

وكما قلب مذبح زيوس فى پرجامون المعبد الإغريقى القديم رأسا على عقب ، يمكن القول أيضا إن كنيسة البازيليكا المسيحية قد حوّلت المعبد من الخارج إلى الداخل بأن نقلت عناصره من أعمدة وأفاريز

لوحه ٤٦ :

ضريح تيودوريك . راڤينا .



لوحه ٤٧ : ◁

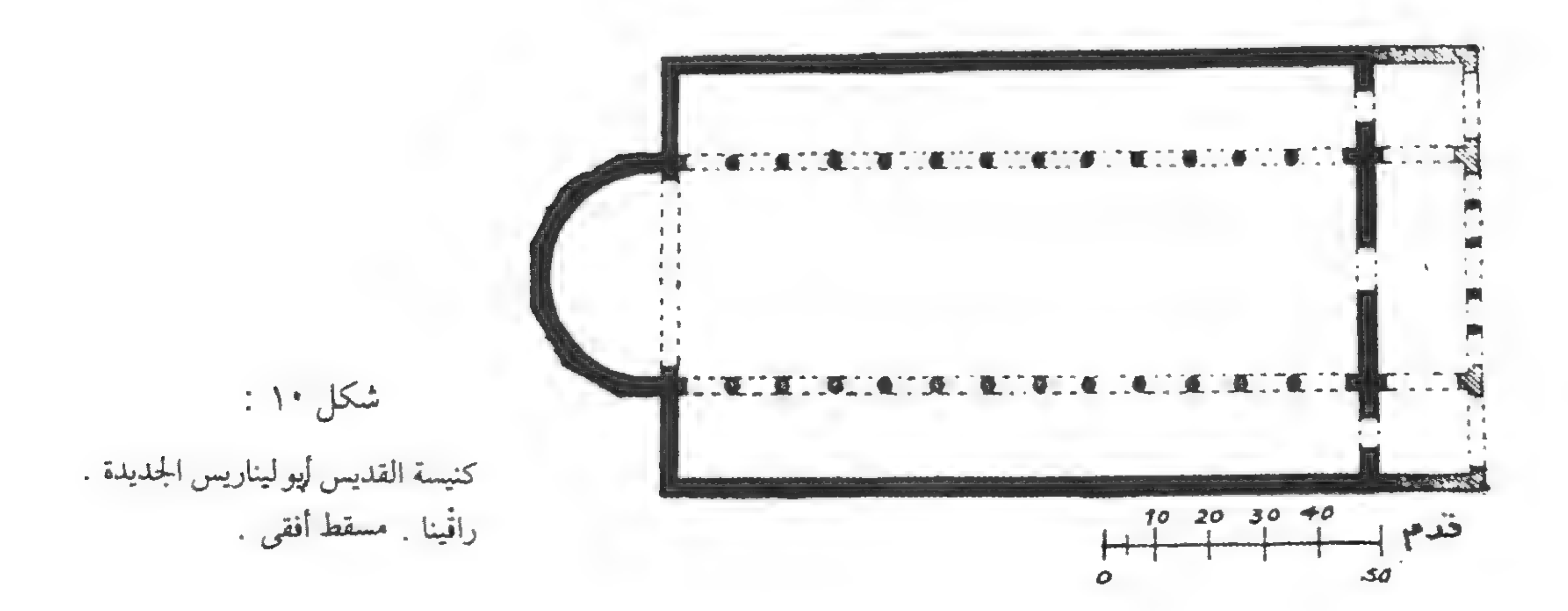
كنيسة القديس أپولليناريس الجديدة . راڤينا

وجبهات مثلّثة إلى الداخل ، فقد كان المتعبّدون فى المعابد الإغريقية يتجمّعون حول المحاريب فى العراء ، على حين أعدّت « الخلوة » لاحتواء التمثال العقائدى وحده ، ولهذا اختفت عناصر الزخرفة فى هذه المعابد من الداخل لتظهر فى الخارج . ومع أن المسيحيين الأوائل لم يولوا الزخارف الخارجية لمبانيهم عنايتهم إلا أنهم على نقيض هذه الصرامة الخارجية زيّنوا داخلها دائماً بالقدر الذى كانت تسمح به الظروف وقتئذ .

والنمط المثالى لكنائس عهد المسيحية المبكر هو كنيسة القديس بطرس القديمة التى شيّدها قسطنطين على تلال الڤاتيكان (شكل ١٣) ، وكانت بطبيعة الحال محط أنظار المسيحيين ، كما كان تأثيرها على تصميمات الكنائس التى تعاقبت من بعدها كبيراً للغاية ، وتعدّ كنيسة القديس أپوليناريس الجديدة أحد المبانى الصغيرة التى ترسّمت نموذجها . وعلى غرارها كان الدخول إليها عن طريق فناء مكشوف « أتريوم » — وهو من الناحية المعمارية عنصر مأخوذ عن تصميم البيت الرومانى القديم — يتصدّر مدخل الكنيسة كفراغ داخلى تحدّده الأروقة ذات الأعمدة ، وكان الغرض منه الإسهام فى عزل الكنيسة عن ضوضاء الطريق ، كما اتخذ مكاناً لشرح التعاليم الدينية لمعتنقى المسيحية الجُدد ، وموضعاً للمغتسل المستخدم لشعائر تطهير الأيدى قبل الدخول إلى الكنيسة .



لوحه ٤٨ : كنيسة القديس أپو ليناريس الجديدة .
راڤينا . المجاز العريض الأوسط .



شكل ١٠ :

كنيسة القديس أپو ليناريس الجديدة .
راڤينا . مسقط أفقى .

ولقد اختفى الفناء القديم لكنيسة القديس أبوليناريس الجديدة منذ عهد بعيد ، بينما يرجع تاريخ واجهتها الحالية والرواق والقبة وبرج الناقوس إلى عصور جدّ لاحقة (لوحة ٤٧) ، وما يزال مجازها الأوسط الأصلى سليما دون تجديد (لوحة ٤٨) . ويقع مدخل الكنيسة كما هى العادة فى الواجهة الغربية ، إذ كانت كنائس المسيحية الأولى تتجه نحو الشرق . أما داخل الكنيسة فهو مثل نظائره من المبانى الرومانية الدنيوية مكوّن من قاعة مستطيلة الشكل يبلغ طولها ضعف عرضها ، وعلى جانبها صفان من الأعمدة بامتداد طولها يقسمان القاعة إلى ثلاثة أجزاء ، عرض الجزء الأوسط ضعف عرض كل من الجناحين الجانبيين . ويرتفع سقف المجاز الأوسط المشيَّد من الخشب عن سقف الجناحين الجانبيين بما أتاح عمل صفّ من النوافذ العلوية على الجانبين للإضاءة والتهوية . ويطلق على المجاز العريض الأوسط عادة اسم نيڤ Nave اشتقاقا من كلمة Navis اللاتينية بمعنى السفينة الرامزة إلى نقل المؤمنين بسلام ـ كما سبق القول ـ إلى سماء الخلاص .

وعلى غرار كنائس المسيحية الأولى تعطى كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة الانطباع بأنها ملاذ معزول عن العالم الخارجى ، ولعل مردّ ذلك إلى أن المسيحيين الأوائل قد تعرّضوا طويلا للتعذيب والاضطهاد ، فضلا عن قيام العقيدة المسيحية على فكرة الطقوس السرّية Mystries ، ولهذا لم تشتمل كنائسها الأولى على النوافذ المطلّة على الخارج . أما النوافذ المُشعّة فكانت على ارتفاع شاهق لا يتسنّى معها الكشف إلا عن جزء بسيط من السماء ، ولا غرو فقد كان التطلّع إلى الفيض الروحانى المنبثق عن الذات مطلبا أهم من توفير الإضاءة . وإذ كان الإشراق الحقّ لا يتأتى إلا من داخل الذات كان على العمارة أن توفّر الفراغ الداخلى المُغْلق الذى يتيح للعقيدة المسيحية أن تُمارس فيه طقوسها . وكانت الكنيسة المستطيلة الشكل التى ما تزال على ما كانت عليه إلى اليوم بأعمدتها الطويلة التى تشدّ نظر المتعبّد وتدفعه نحو المحراب هى البناء الأمثل لمواكب الشعائر الدينية التى تقضى باقتراب جماهير المصلين من المحراب فى موكب « تقدمة الصدقات » والمشاركة الرمزية فى مناولة العشاء الربّانى(٣٢) . وعندما أُلغى موكب « تقدمة الصدقات » من طقوس الكنيسة الشرقية غدت البازيليكا المستطيلة بدعة قديمة وحلّت محلها الكنيسة المركزية المحور التى تواكب طقوسها الساكنة . وبمقارنة البازيليكا المسيحية المستطيلة الشكل بالكنيسة البيزنطية ذات القبة نجد أن حركة البصر فى الأولى عند تتبُّعها لصفوف الأعمدة تمضى أفقيا صوب المذبح مما يُضفى الطابع الديناميكى على الفراغ الداخلى على حين نجد أن الارتفاع الرأسى والقبة الرامزة للسماء فى الثانية تُضفى طابع التأمل والسكون لا الحركة . وهكذا كان الفرق بين كنائس الشرق وكنائس الغرب وقتذاك هو الفرق بين عبادة تقوم على التأمّل فى سكون وعبادة تقوم على التأمل مع الحركة . وقد أُسدلت بعض الأستار لعزل بعض الأماكن وتخصيصها لإجراء طقوس الأسرار المسيحية ، فثمة عقد بين المجاز الأوسط والمذبح يمرّ من خلاله موكب المصلّين فى طريقهم إلى المذبح كان يُسمّى قوس النصر ، ولذا غالبا ما كان يُزيَّن بلوحات الفريسك أو الفسيفساء . كذلك خُصِّص مكان للمرتّلين وآخر سمّى المَشْيَخِيَّة » Presbyterium [ومعناه مكان المسنّين] انعزل عن بقية الكنيسة بواسطة ستار أو صفّ من الأعمدة . أما ذروة المبنى فهى المحراب المرتفع فى الحنيّة نصف الدائرية التى تعلوها نصف قبة نُقشت عليها مشاهد دينية .

وبالإضافة إلى أهمية كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة من الناحية المعمارية تؤكد لوحات الفسيفساء الموجودة بمجازها الأوسط مكانتها المرموقة بين أهم مبانى العالم . وكان فن النحت المجسّم

الثلاثى الأبعاد قد تضاءل بعض الشىء فى عهد المسيحية الأولى وإن احتفظ ببعض سمات التماثيل الوثنية . وعلى حين كانت الكنائس المبكرة تؤثر التصاوير الجدارية « الفريسك » ، فما كاد الدين الجديد يكتسب المنزلة الرفيعة والثراء العريض الذى يكفل له تسخير أعظم الفنانين شأنا لتحقيق أغراضه حتى حلّت لوحات الفسيفساء تدريجيا مكان التصاوير الجدارية ، إذ كانت أنسب مادة وسيطة للتعبير عن الموضوعات التجريدية وفق إيقونوغرافية ذلك العصر . وقد اتخذت لوحات الفسيفساء بكنيسة القديس أبوليناريس أسلوبين : الأسلوب القديم المواكب لعهد القوط الشرقيين ، والأسلوب الجديد تحت الحكم البيزنطى . والثابت أن النماذج التى أوصى تيودوريك بتنفيذها هى من صنع فنانين رومانيين ، ودليل ذلك الرسالة التى بعث بها إلى روما عن طريق كاسيودوروس أمينه الخاص يستدعى بها أمهر فنانى الرخام والفسيفساء[٣٣] . والتصميم فى مجموعه متماثل التكوين ، إذ شطر كلا من الجدارين الجانبين إلى ثلاث مناطق فوق بعضها البعض . وتقع المنطقة الأدنى فوق عقود المجاز الأوسط وتحت النوافذ العليا المُشمّة حيث تمتد على هيئة شريط عريض من الفسيفساء بكامل طول المجاز الأوسط على كلا الجانبين ، فينطلق موكبان طويلان من القديسين الشهداء بوقار صوب المذبح أحدهما من قصر تيودوريك والآخر من مدينة كلاسى . وتشغل المنطقة الوسطى الفراغات الواقعة بين النوافذ ، وتصور لوحاتها أنبياء وقديسين مجهولى الشخصية . وتقع المنطقة العليا فوق النوافذ العليا ، وتصوّر لوحاتها سلسلة من المشاهد تمثل حياة المسيح ومعجزاته فى جانب ، كما تصوّر فى الجانب الأخر آلام المسيح وقيامته.وما تزال لوحات الفسيفساء فى المنطقتين العليا والوسطى سليمة منذ عهد تيودوريك ، على حين لم يبق من هذا العهد فى الإفريز الأسفل إلا جزء ضئيل (لوحة ٤٩) .

وتُعدّ مشاهد المنطقة العليا أكمل تصوير لحياة المسيح بأسلوب الفن المسيحى المبكر ، فهى ببساطتها وتلقائية أسلوبها مختلفة كل الاختلاف عن الرمزية الطاغية على تصاوير النماذج البيزنطية المتأخرة . فعلى حين تركّز النماذج الآريانية على حياة المسيح البشرية وآلامه تركّز النماذج البيزنطية المسرفة الرمزية على قدسيّته السماوية وزهده فى الحياة الدنيوية . ويمثل المشهدان الموجودان على الجدارين المتقابلين قرب المذبح كلا من عرس قانا والعشاء الأخير (لوحة ٥٠) . ويلفتنا حسن اختيار هذا الموضع الملائم كل الملاءمة للموضوع المصوّر ، فكلا المشهدين يشير إلى شعائر القربان المقدس ، حيث حقق المسيح أولى معجزاته فى أحدهما بتحويل الماء إلى نبيذ ، بينما حوّل فى لوحة العشاء الربّانى النبيذ إلى دمه الذى سوف ينزفه لخلاص البشرية وفداء لها ، ونرى فى هذه اللوحة حوارييه مضطجعين وفق الأسلوب المتّبع فى ولائم الرومان . ويلى لوحة العشاء الربّانى لوحة « الراعى الصالح » وهو يفرز الخراف [الأشرار] عن الجداء [الأبرار] الرامزة إلى يوم الحساب (لوحة ٥١) . وبينما يظهر المسيح فى هذه اللوحة فتيًا دون لحية وبعينين زرقاوين وشعر كستنائى نرى صورته فى الجانب المقابل الذى يصوّر آلامه أكبر سنًا وملتحيا أشقر الشعر . ونجده فى كلا الصورتين متميّزا بهالة يتوسّطها صليب زُيّنت أطرافه بالجواهر لتمييزه عن الملائكة والقديسين من حوله . ومما يضفى عليه صفة الجلال مظهره الوقور وعباءته الأرجوانية وظهور أتباعه فى معيّته على الدوام . وتروى هذه السلسلة من التصاوير الأحداث فى جلاء وبأسلوب درامى أخّاذ مما يرقى بها إلى مكانة بارزة فى تاريخ الفن الغربى ، ولا يجاريها فى تلك المكانة إلا ما ظهر فيها بعد من منحوتات الطراز الرومانسكى ولوحات الفريسك التى صوّرها الفنان چوتو . وثمة تصويرتان لمدينتى راڤينا القديمة وكلاسى على إفريز الفسيفساء العظيم على جانبى مدخل الكنيسة يرجع تاريخها إلى عهد تيودوريك ، حيث تبدو الميناء بين منارتين وقد رست بها ثلاث سفن رومانية فى لوحة الثغر البحرى ، كما تظهر بعض الأبنية القديمة وراء سور المدينة



لوحة ٤٩ : كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة . راڤينا . الجدار الأيسر .

(لوحة ٥٢) ،ويخيّل إلينا ونحن نتطلّع إلى هذه اللوحة أن موكب الشهيدات ينطلق من بوابة المدينة . وإلى جوار هذه اللوحة لوحة أخرى تصوّر قصر تيودوريك وقد نُقشت أعلاها كلمة قصر Palatium حيث كانت توجد فى الأصل لوحة پورتريه لتيودوريك لا أثر لها الآن ، كما تبدو فى مواضع أخرى بقايا لوحة تمثل رءوسا وأيادى توحى بأنها كانت لأفراد الحاشية . وفوق لوحة القصر تصاوير لمبان من عهد تيودوريك يظهر من بينها سقف كنيسة القديس أپوليناريس إلى جوار قبة المعمودية الآريانية ، غير أنه لم يعد بالإمكان التعرّف على المبانى الأخرى .



لـوحه ٥٠ : كنيسـة القديس أپو ليناريس الجديـدة .
فسيفساء . العشاء الأخير .



لـوحه ٥١ :

كنيسـة القديس أپـو ليناريس الجـديـدة .
فسيفساء . الراعى الصالح يفـرز الأشرار
عن الأبرار يوم الحساب .

لـوحه ٥٢ : كنيسـة القديس أپـو ليناريس الجـديـدة . فسيفساء . الثغر البحرى لمدينة راڤينا .

ومن مدينتى راڤينا وكلاسى كانت تنطلق المواكب الدينية متّجهة نحو مذبح الكنيسة حيث ينقسم جمهور المصلّين وفق التقاليد الكنسية القديمة إلى فريقين ؛ فتتجمّع النساء جهة اليسار والرجال جهة اليمين . وقد سجّل إفريز المواكب تفاصيل هذا التقليد ، فنرى على الجانب الأيسر اثنتين وعشرين من العذارى الشهيدات يقودهن المجوس الثلاثة (لوحة ٥٣) نحو عرش السيدة العذراء وهى تحمل الطفل يسوع على حجرها ، وقد اصطففن بعباءاتهن الذهبية اللون الموشّاة بالجواهر وأوشحة الرأس البيضاء يحملن بأيديهن أكاليل الاستشهاد قرابين يضعنها عند قدمى المسيح (لوحة ٥٤) . ويمكن التعرف على شخصيات القديسات الشهيدات من أسمائهن المنقوشة فوق رءوسهن باستثناء القديسة أجْنِسْ التى يُشير إليها رمزها « الحَمَل الصغير » الواقف إلى جوارها . وتشدّ النظر خطوط مكاسر ثياب الشهيدات وهن يخطرن على الطريق المفروش بالورود والمحفوف بصفوف النخيل المحمّلة بثمار الجنة . وعلى النهج نفسه نرى فى الجهة المقابلة خمسة وعشرين شهيدا يقودهم القديس مارتن نحو المسيح الجالس على عرش على شكل الليرا (لوحة ٥٥) .

وتكشف صور الشهيدات عن السّكينة التى تعمر قلوبهن دون أن يبدو على ملامحهن أى أثر لما كابدنه من عذاب ، ويوحى تعاقب الشخوص مع أشجار النخيل بأن المشهد بأكمله يجرى فى الفردوس ، كما تتباين الخلفيات المذهّبة مع الخلفيّات الزرقاء الأقدم منها والتى تعلوها . وكانت الخلفيّات المذهّبة معروفة أيام الرومان وإن لم ينتشر استخدامها حتى القرن السادس . وتعبّر الخلفية من الناحية الأسلوبية فى كلا اللوحتين عن الرخاء والأبهة ، كما تعبّر من الناحية الرمزية عن السماء ، ويُضفى تألّق سطحها المصقول العاكس للضوء على اللوحة بريقاً يبزّ الخلفية الزرقاء . كذلك أسبغت الخلفية المذهّبة ببريقها المتلألىء

لوحه ٥٣ : كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة .
فسيفساء . المجوس الثلاثة .



لـوحه ٥٤ : كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة . فسيفساء . موكب الشهيدات .

لـوحه ٥٥ : كنيسة القديس أبو ليناريس الجديدة . فسيفساء . موكب الشهداء .

الحيوية على المنظر الذى بدا وكأن الحركة قد بدأت تدبّ فيه ، الأمر الـذى لم يكن فى الإمكان تحقيقـه باستخدام ألوان التصوير لأن التكوين الفنى للمشهد يوحى فى حد ذاته بالسكون .

على أن الحكم على قيمة لوحات الفسيفساء يستلزم وضعها فى الموضع الصحيح بالنسبة للضوء ، فالجم الغفير من أسطح مكعبات الفسيفساء الصغيرة يؤلّف وسيطا مثاليا لانعكاسات الضوء سواء كان من أشعّة الشمس أم من الإضاءة الاصطناعيـة الداخليـة ، ولهذا تـطلّب اختيار مـوضع اللوحـة من فنان الفسيفساء عناية بالغة ، إذ كان عليه التدقيق الشديد فى حساب مصدر الضوء الواقع على اللوحة وموقع المشاهد منها ، فكان الفنان يلجأ فى بعض الأحيان إلى إمالة سطح لوحة الفسيفساء بأكملها وكذا مكعّبات الفسيفساء للحصول على الأثر المنشود . ولا ريب أن لوحات الفسيفساء كانت تناسب الأماكن المغلقة ذات الضوء الخافت فهى وحدها القادرة على خلق جو فريد خاص بها يختلف كل الاختلاف عن جو لوحات التصوير الجدارى والزجاج المعشّق الملوّن ، لأن سحرها الغامض يبعث على إثارة الخيال ، فهى بمالها من قدرة على اقتناص أخفت شعاع من ضوء الشموع تستطيع أن تنقل الاحساس بالضوء المنبعث من داخل الكنيسة أكثر من الوافد من خارجها .

وفى عصر كان الفكر فيه يتطلّع إلى ما وراء عالم الحقيقة كانت الفسيفساء هى الوسيط المثالى للإيحاء برؤ ى عالم الغيب الميتافيزيقية وتوجيه الفكر نحو عالم الروحانيات غير الملموس . ومع أن أشغال الفسيفساء هى فى حقيقتها فن تصويرى إلا أن صلتها بالعمارة أشد من صلة النحت أو التصوير بالعمارة . وعلى حين أن لوحات التصوير ـــ باستثناء لوحات الفريسك ـــ يمكن فصلها وتذوّق جمالها على حدة ، لا تتجلى لوحات الفسيفساء إلا وهى رابضة سطحاًلأرضية أو كسوة لجـدار . ولما كـان من المتعذّر أن تنقـل إلينا الصـور الفوتوغرافية والمستنسخات المأخوذة للوحات الفسيفساء إحساسا تاما بما تنطوى عليه من قيمة وجمال لأنها تعجز عن تسجيل ألوانها الوامضة الدائمة التحوّل أصبح من الأهمية بمكان مشاهدتها فى مواقعها المعمارية الأصلية التى صُمّمت لكى تظل ملتصقة بها .

كنيسة القديس ڤيتالى

وبعد انقضاء عام واحد فحسب على وفاة تيودوريك واعتلاء الامبراطور چوستنيان عرش القسطنطينية وضع الأخير حجر الأساس لكنيسة القديس ڤيتالى . وكان تشييد كنيسة جديدة يُعدّ وفق تقاليد الحكم السارية وقتذاك الخطوة المنطقية الأولى لتدعيم نفوذ چوستنيان فى شبه الجزيرة الإيطالية . وعلى حين كان خلفاء تيودوريك ما يزالون يسيطرون على راڤينا إلا أن هيبة المُلك كانت قد ولّت . ولكى يكشف چوستنيان ضعف نفوذ القوط ويُثْبت نفوذه الصاعد عُنى بأن يفوق مبنى كنيسته أى مبنى شيّده تيودوريك ، وبصفة خاصة قصر تيودوريك وكنيسة القديس أبوليناريس الجديدة . وإذ كانت قبضة چوستنيان على عاصمة الغرب فى مبدء الأمر غير محكمة مضى مشروع بناء الكنيسة بخُطى متثاقلة ، وما إن اتضح لچوستنيان ضرورة الالتجاء إلى القوة حتى مضى فى غزو إيطاليا الذى بلغ ذروته مع دخول قائده العسكرى بيليزاريوس مدينة راڤينا ظافراً فى عام ٥٤٠م . ومن ثم شرع العمل فى كنيسة القديس ڤيتالى يخطو بخطى سريعة حتى أصبحت مُعدَّة للتدشين على يد كبير الأساقفة مكسيميان بعد نحو سبع سنوات .

كانت الواجهة الخارجية للكنيسة خالية من الزخارف (لوحة ٥٦) يشعر المرء من طبيعة تكويناتها المعمارية اتّباعها لأصول البناء الرومانى القديم باستخدام قوالب الطوب المحروق والأعمدة الخرسانية الداخلية المغلّفة بالآجر . وتعدّ هذه الكنيسة من الناحية المعمارية نموذجا متطورا للكنيسة المتمركزة ذات المحور الرأسى [أعنى ذات القبة الوسطى] . فبنظرة خاطفة إلى مسقطها الأفقى (شكل ١١) يتضح لنا أنها تضم كافة العناصر التى تضمّها كنيسة البازيليكا مثل دهليز المدخل Narthex والمجاز العريض الأوسط والرواقين الجانبيين وقوس النصر المؤدى إلى محراب يشمل الحنيّة تكتنفه من كلا الجانبين غرفتان ، مع فارق واحد هو أنه على حين أن محور الكنيسة المستطيلة يخترقها أفقيا ويشطرها شطرين متماثلين يرتفع محور الكنيسة المتمركزة رأسيا إلى أعلى من مركز الكنيسة صوب مركز القبة . ومسقط هذه الكنيسة أساسا مثمن كامل الشكل ، إلا أنه قد أضيف إلى هذا المثمن « دهليز المدخل » من ناحية ، وحنيّة المذبح من الناحية المقابلة . وترتبط الغرفتان المحيطتان بحنيّة المذبح بنظم الكنيسة الشرقية ، ويدل وجودهما بكنيسة القديس ڤيتالى على أنها قد صُمِّمت لتكون مسرحا لطقوس الكنيسة البيزنطية . وقد خصّصت الحجرة الشمالية لإعداد القربان المقدس من خبز ونبيذ طبقا للتقاليد الشرقية الخاصة بطقوس التناول قبل وضعه فوق المذبح . وبهذا يكون خبز القربان ممثلا للمسيح فى « جرحه وقتله ودفنه » ، وعندما يجد طريقه إلى المذبح يصبح رمزاً لبعث المسيح . وهكذا كانت العمارة تُحمَّل بمعان رمزية من واقع الشكل والتصميم بما يتفق مع

العقيدة الدينية . وكانت الغرفة الجنوبية مُخصّصة لحفظ مسوح القساوسة والأدوات المستخدمة فى أداء الطقوس .

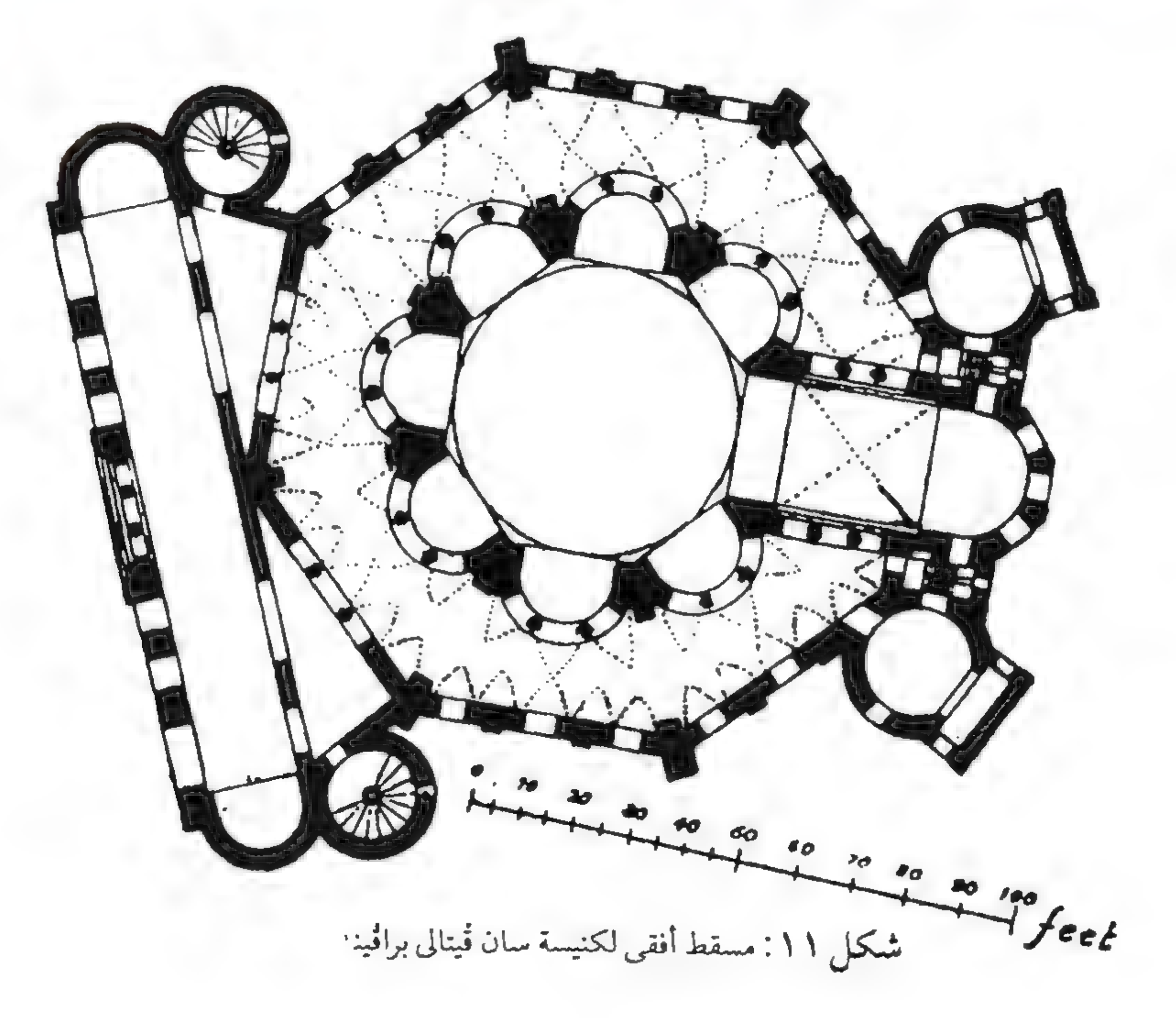
وعلى حين نجد سلف البازيليكا المستطيلة فى عمارة المبانى الخاصة والعامة الرومانية ، نجد سلف الكنيسة المتمركزة فى الحمامات والمقابر الرومانية ، وثمة نماذج لكليهما ما تزال باقية فى راڤينا فى معموديتين وفى ضريح تيودوريك (لوحة ٤٦) . وقد اقتبست المعمودية شكلها المثمن من حوض الماء البارد فى الحمامات الرومانية القديمة ، وكان هذا الحوض مثمّن الشكل وظل محافظا على شكله مع العهد المسيحى ، ولما كان يحتل منتصف المبنى كان منطقيا أن يتخذ البناء المحيط به الشكل المثمّن . وهكذا تكون المعمودية غرفة اغتسال ، وإذ لم تكن ثمة حاجة إلى مذبح بها كان النمط المتمركز حلا طبيعيا موفقا يواكب متطلبات شعائر التعميد (لوحة ٥٧) .

وقد شيّدت المعمودية الأريانية بنفس أسلوب المعمودية الأرثوذكسية التى سبقتها بحوالى قرن من الزمان . ويناسب حجمها الصغير الغرض المخصّصة من أجله ، حيث أن عملية التعميد فى ذاتها عملية فردية تتمّ على مستوى الأسرة ولا تستدعى وجود جمّ غفير من الناس . ويعلو بناء كل من المعموديتين قبة وينحصر الاهتمام فيها بلوحات الفسيفساء الكاسية لبطن القبة . وتضم كلاهما لوحة تمثل تعميد المسيح على يدى القديس يوحنا المعمدان (لوحة ٥٨ ، ٥٩) ، حيث نرى حول منظر التعميد الأوسط الحواريين الإثنى عشر متجهين بموكبهم صوب عرش المسيح ،وقد تجسّد نهر الأردن فى المعمودية الأريوسية فى شكل شيخ مسنّ على غرار أرباب الأنهار فى الفن الكلاسيكى الوثنى (لوحة ٦٠).وكما مثّل الشهداء والشهيدات موكب « صلاة التقدمة » فوق عقود المجاز الأوسط بكنيسة القديس أپوليناريس الجديدة ، يمثّل الحواريون فى المعموديتين طقوس التعميد ، وهذا نموذج آخر للتواءم بين المعنى الرمزى الدينى والشكل المعمارى .

وإلى جانب غرف التعميد قدمت راڤينا نموذجا آخر للطراز المتمركز هو ضريح تيودوريك (لوحة ٤٦) الذى شيّد عام ٥٢٠ من الحجر المصقول ، وجاء طابقه الأدنى على شكل قبو ذى أضلاع عشرة ، بينما شيّد طابقه العلوى على شكل كنيسة صغيرة دائرية المسقط تعلوها قبة غير مرتفعة قُدّت من قطعة واحدة ضخمة من الرخام يبلغ محيطها اثنين وثلاثين مترا . وليس ثمة تفسير لتفضيل القدماء بناء الأضرحة دائرية المسقط إلا الرمزية ، إذ كان رمز الخلود هو الأفعى الذى يعضّ ذنبه ، والمقصود بذلك الكائن الحىّ الذى ترتبط نهايته ببدايته . كذلك كانت الأفاعى تستخدم قديما فى شفاء الجروح ، ومازالت شعار مهنة الطب والصيدلة حتى الآن . على أن الكنيسة المشيّدة على هيئة الضريح لا تُضفى على المبنى طابع الأسى كما قد يتبادر إلى الذهن ، فإن الكنيسة فى الفكر المسيحى تشخيص رمزى « لضريح القيامة » الذى يعيد إلى الأذهان ذكرى بعث المسيح . كذلك يمثّل هذا الشكل من المبانى « كونا مصغّرا » يرمز للسماء التى سيلتقى بها الشهداء والقديسين مع المسيح لمشاركته الحياة السماوية ، وكانت الكنائس تُكرّس فى ذكرى المسيح للشهداء والقديسين الذين سيشاركونه حياته السماوية على حين يأمل المؤمنون أن يحظوا بنفس المصير .

وكما نادت عقيدة أورفيوس القديمة باعتبار الجسد مقبرة الروح ، انتقلت نفس الفكرة إلى المسيحية فى عهدها المبكر ، ومن ثم كان الموت والبعث مرتبطين أحدهما بالآخر كوجهين لفكرة واحدة ، ومن هنا أيضا كان استشهاد الشهيد اتحادا صوفيا بالمسيح . وبطبيعة الحال كان المذبح نفسه مستودعا لحفظ مخلّفات القديس

لوحه ٥٦ : كنيسة سان ڤيتالى براڤينا من الخارج وتبدو حنية المذبح بوضوح .



شكل ١١ : مسقط أفقى لكنيسة سان ڤيتالى براڤينا



لوحة ٥٧ : رافينا المعمودية الأورثوذكسية . منظر داخلى . الربع الأول من القرن الخامس



لوحة ٥٨

راڤينا . المعمودية الأريانية : لوحة تمثل تعميد المسيح على يدى يوحنا المعمدان . فسيفساء .

الذى كُرّست الكنيسة من أجله ، وكان المذبح فى بواكير العهد المسيحى بسراديب روما تابوتا يُسْتَخدم مائدة لإجراء طقوس مناولة العشاء الربانى . ومن هنا لم يقتصر تمجيد ذكرى المسيح فى طقوس الكنيسة على ماضيه الدنيوى وماضى الحواريين والقديسين والشهداء فحسب بل امتد فى نفس الوقت إلى مستقبلهم السماوى المُشرق .

ويدور تصميم الفراغ المتمركز لكنيسة القديس ڤيتالى كالعجلة حول محورها الرأسى الذى يؤدى دور القلب بالنسبة لها ، وكان مبنى الپانثيون كما مرّ بنا من أبرز نماذج النمط المتمركز المشتمل على قبة نصف كروية ترتكز على جدران أسطوانية ، وهكذا نجد أن الرمز بالشكل الهندسى إلى الكون بالكرة والدائرة قد استخدم فى كلتا حالتى الكنيسة المتمركزة والپانثيون . ولقد يبدو من تصميم الكنيسة المتمركزة ذات المحور الرأسى أن ثمة تعارضا بين هذا التكوين وبين طقوس العبادة المسيحية التى تتطلب اتجاه المصلّين نحو المذبح لأن بؤرة الكنيسة المتمركزة من الناحية المعمارية تقع تحت مركز القبة ، الأمر الذى يستدعى إجلال هذه البقعة بإقامة المذبح عليها ، إلا أنه لو أن المذبح قد وضع فى هذا المكان لترتّب على ذلك أن يكون بعض المصلين فى نصف الفراغ مواجهين للمذبح بينما يستدبره النصف الآخر من المصلين لأنهم يؤدون الصلاة فى





▷ لوحة ٥٩ :

رافينا . المعمودية الأريانية : لوحة تمثل تعميد المسيح على يدى يوحنا المعمدان . فسيفساء .

لوحة ٦٠

رافينا . المعمودية الأريانية . تجسيد نهر الأردن على هيئة شيخ مُسنّ فسيفساء .

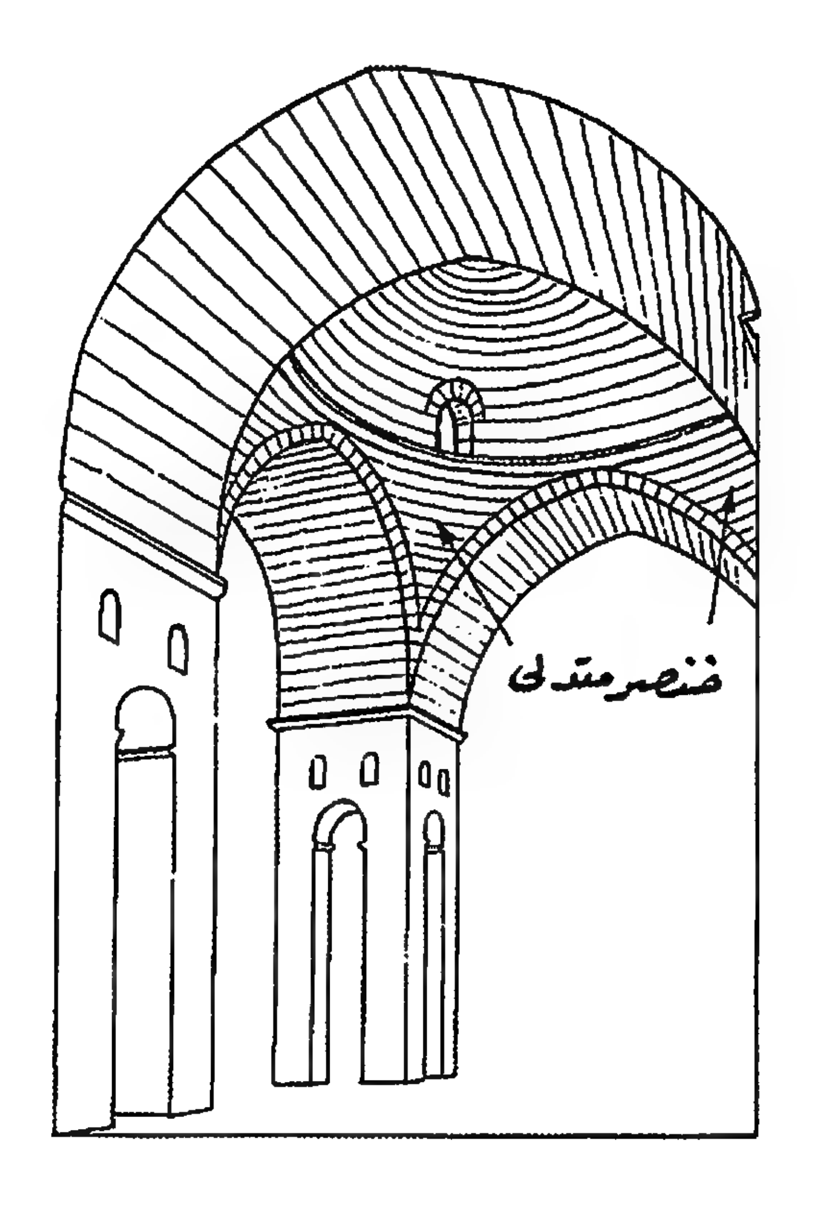
نفس الاتجاه . وإذ لم يكن يطيب للكنيسة وجود المصلين خلف المذبح أضيفت فى الناحية الشرقية من كنيسة القديس ڤيتالى حنيّة للمذبح مما قد يقال معه إن ذروة المبنى فى الفراغ الداخلى لهذه الكنيسة باتت حائرة متأرجحة بين بؤرتين نظرا لعدم التطابق بين بؤرة المركز الهندسى للقبة وبؤرة المذبح فى الحنيّة . والرد على مثل هذا الاعتراض بالنسبة للكنيسة الشرقية هو أن القبة هى رمز « للكون الكبير » الذى يحتضن الإنسانية بأسرها ممثلة فى جمهور المصلين الذين يتجهون بدورهم ــ من تحت قبة الكنيسة ــ نحو المذبح ، الأمر الذى يتضح بجلاء فى الكنيسة الشرقية البيزنطية حيث يرمز الجزء العلوى المقبّب بمساقطه الدائرية إلى السماء على حين يرمز الجزء الأدنى إلى الأرض باتجاهاتها الأصلية الأربعة .

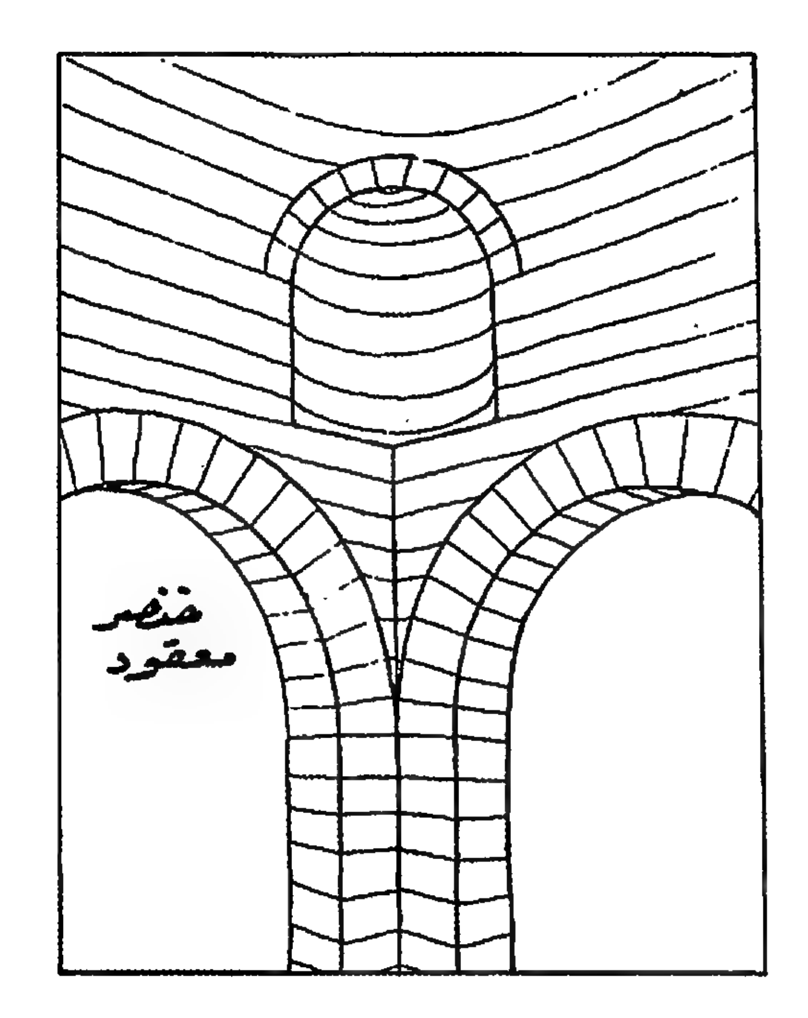
ومن أهم مميزات البناء المتمركز أن عناصره الإنشائية المختلفة ترتبط جميعها عن طريق القبة فى وحدة إنشائية تلحظها العين فى لمحة واحدة (لوحة ٦١) ، كما أن هذا التوازن يولّد من الناحية السيكولوجية إحساسا بالسكون الذى يتباين مع ما تولّده طريقة البناء فى الكاتدرائيات القوطية من إحساس بالحركة . وتظهر قبة كنيسة القديس ڤيتالى من الخارج لأن الدعائم المثمنة التى ترتكز عليها القبة ارتفعت إلى ما فوق القبة ، ثم رُكب عليها سقف مائل . ومن أهم ما أسهم به معماريّو ذلك العهد دأبهم على إقامة القباب نصف الكروية على الإنشاءات السفلى ذات المسقط المربع أو المثمن . ومن قبل وجد الرومان حلاً لمسألة إقامة قبة نصف كروية فوق مسقط أسطوانى فى مبنى البانثيون وهو أمر لا يمثّل أية صعوبة إنشائية لأن قاعدة القبة دائرية ترتكز على رأس الأسطوانة الدائرية . أما فى راڤينا فنجد نموذجين لحلّين مختلفين عن حل البانثيون ، يتمثل أحدهما فى ضريح جالاً پلاشيديا (لوحة ٤٥) ، تلك التحفة المنمنمة الرائعة التى يرجع تاريخ إنشائها إلى عام ٤٤٠م ، والتى جاء مسقطها الأفقى على شكل الصليب ، وترتكز قبة الضريح على خناصر متدلّية تقوم بدور منطقة الانتقال بين الشكل المربع من أسفل والقبة الكروية من أعلى . وكان هذا الحل هو الذى أوحى بنظام إنشاء قبة كنيسة أيا صوفيا بالقسطنطينية التى شيدت فى عهد چوستنيان بعد مرور حوالى قرن من الزمان . وتمثل غرف التعميد براڤينا نفس الحلول الإنشائية باستخدام الخناصر المتدلّية مع ملاحظة أن القباب فى هذه المعموديات ترتكز على مبنى ذى مسقط مثمّن الشكل وليس مربّعا . والنموذج الآخر هو طريقة تسقيف كنيسة القديس ڤيتالى حيث استخدم المعمارى الخناصر المعقودة (شكل ١٢) بدلا من الخناصر المتدلّية (شكل ١٣) بين الجدران المثمّنة الشكل فوق العقود الثمانية التى تتوسط الكنيسة وتعلوها القبة ، وللتخفيف من ثقل القبة لجأ إلى وضع أوانى فخارية مفرّغة داخل قشرة القبة . وثمة شُرفة تعلو العقود وتطلّ على المجاز الأوسط تنعزل فيها النساء أثناء الصلاة حيث كانت الطقوس البيزنطية تقضى بالفصل التام بين الرجال والسيدات .

وعلى الجانبين المتقابلين من حنيّة المذبح لوحتان من الفسيفساء تواجهان المذبح وتصوّران الشخصيات البارزة براڤينا فى مستهل الحكم البيزنطى ، يظهر فى إحداها الإمبراطور چوستنيان وسط حاشيته (لوحة ٦٢) بينما تظهر فى اللوحة الأخرى الامبراطورة تيودورا بكل أبهة الملك الباذخة (لوحة ٦٣) . ويسترعى النظر أن هذه الصورة الرائعة للإمبراطور لم تكن كما جرت العادة پورتريها من الرخام أو تمثالا برونزيا يمثله ممتطيا صهوة جواده بل لوحة هائلة من الفسيفساء التى ثبت أنها أفضل مادة وسيطة للتعبير عن روح ذلك العصر ، حيث جاء تصوير الامبراطور رمزا للوحدة بين السلطة الروحية للكنيسة من ناحية وسلطة الدولة الدنيوية من ناحية أخرى . وإلى جانب چوستنيان يتقدم موكب رجال الدين وعلى رأسهم رئيس الأساقفة مكسيميان ، وهو الوحيد من بينهم الذى ينفرد بنقش اسمه على صورته ، ويشير الصليب الذى يوشّى الوشاح المنسدل على صدره إلى مدى سلطانه حَبْراً روحيا لراڤينا دون منازع . وإلى الجانب الآخر من الامبراطور نشهد حاشيته وحرس الشرف وقد شهروا سيوفهم المرصّعة ، وتشير الطغراء على الترس إلى علوّ كعب الجند بوصفهم حماة العقيدة . وكانت الطغراء تستخدم كما قدّمت للرمز إلى اسم المسيح ، وتتألف من حرفين يونانيين متشابكين هما P , X ، وتغدو الطغراء أشد رمزية عندما يتّحد الحرفان بالصليب وعصا الراعى الرامزين إلى موت « المخلّص » وإلى رسالته الرعوية . ويقف الإمبراطور مرتديا أبهى ثياب الملك معتمرا بتاجه الامبراطورى ، ولا يخامر من يتطلع إلى هذه اللوحة الشك لحظة واحدة فى أنه يواجه شخصية ملكية غير عادية جديرة بما سجله فى وصف شمائله وألقابه عند توقيعه على تصدير « موجز قوانين [مدوّنة] چوستنيان » : الامبراطور قيصر فلاڤيوس چوستنيانوس الورع السعيد الشهير الغازى الظافر قاهر الألمان والفرنجة والجرمان والآلانيين الرُحل والوندال والأفارقة ذو الجلالة الخالدة » .



لوحة ٦١ : راڤينا . كنيسة سان ڤيتالى من الداخل مع قبوة المدخل (الحنيّة) .





شكل ١٢ : خنصر معقود

شكل ١٣ خنصر متدلىّ

ونشهد على الجهة المقابلة صورة الإمبراطورة تيودورا وقد ازّينت بمجوهراتها وارتدت ثياب الامبراطورة الأرجوانية الباذخة وهى تتأهب لدخول الكنيسة من رواق المدخل . ولعل أصل الامبراطورة المتواضع قد دفعها إلى أن تبزّ زىّ الامبراطور بزيّها ، وما أصدق قول المؤرخ پروكوپيوس المعاصر لها حين وصفها بأنها « كانت تطعم إوز الشيطان وهى تعمل فى حلبة السيرك ثم باتت تطعم أغنام المسيح بعد أن تربّعت فوق العرش » . ونرى كذلك موضوع تقديم الهدايا مطرّزا على طرف ردائها فى صورة المجوس الثلاثة أول من حمل الهدايا إلى المسيح عند مولده .

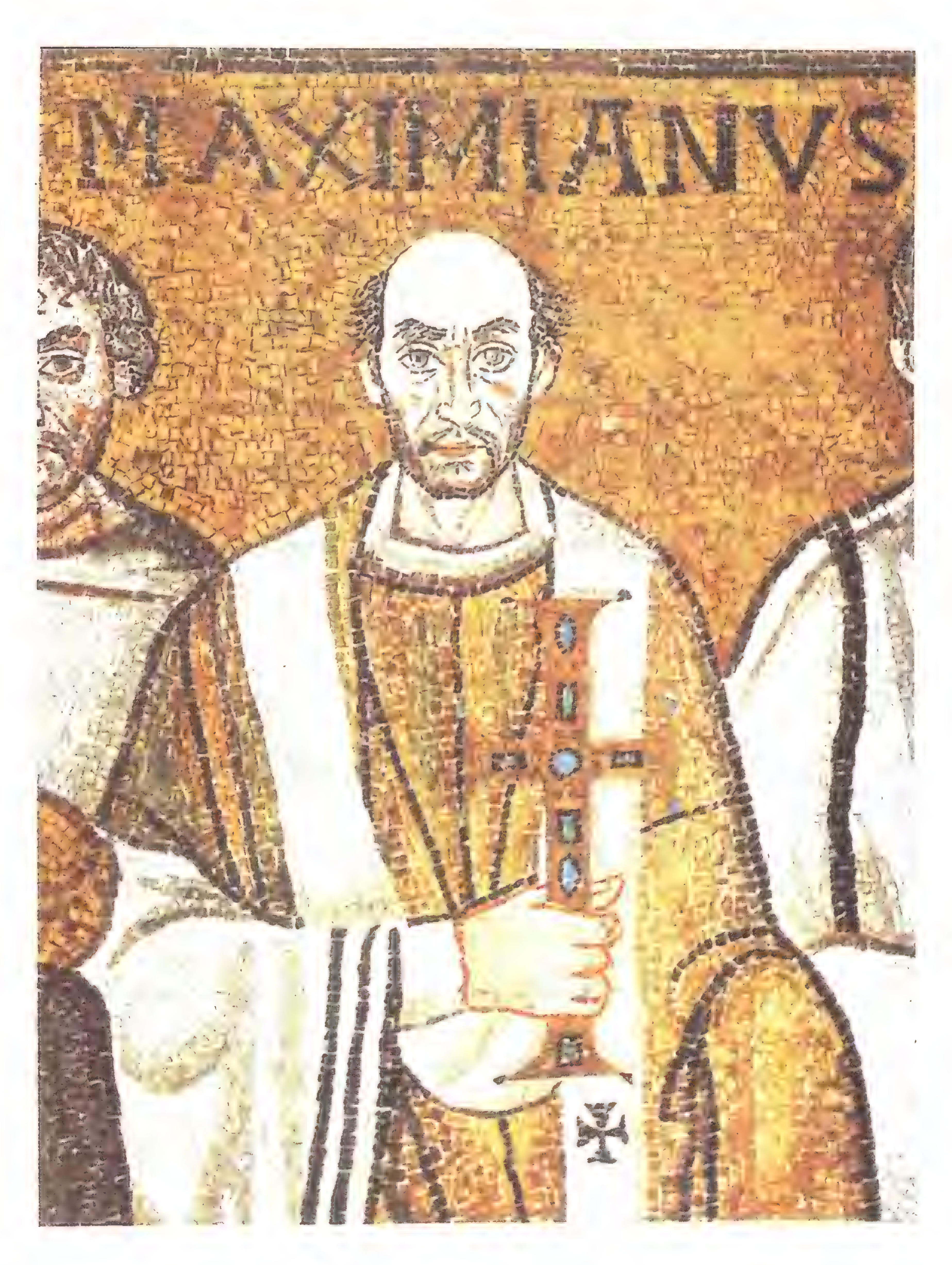
ولهاتين اللوحتين الجداريتين من الفسيفساء قيمة تاريخية وفنية كبرى تنفردان بها لأنهما على رأس اللوحات النادرة التى حفظها لنا الزمن والتى سجلت عظمة مراسم البلاط البيزنطى الذى اندثرت معالمه ، ويظهر فيهما الامبراطور والإمبراطورة وكأنهما يشتركان فى « صلاة التقدمة » بمناسبة حفل تدشين الكنيسة الذى أقيم عام ٥٤٧م ، ولو أنهما فى واقع الأمر لم يحضرا هذه المناسبة . وكانت هذه الأحفال والمواكب جزءا من الطقوس الدينية البيزنطية المحكمة حيث يظهر فيهما الامبراطوالامبراطورة يحملان العطايا ، فعلى حين يحمل الامبراطور الإناء الذهبى الذى يحوى خبز العشاء الربّانى ليضعه فوق المذبح ، تقدم تيودورا كأس المناولة المحتوى على النبيذ ، والمقصود بطبيعة الحال الإشادة بسخائها الذى تحقق به بناء كنيسة القديس ڤيتالى . ولما كانت قواعد الفن البيزنطى الصارمة تقضى بأن تظهر جميع الرءوس فى مستوى واحد ، لذلك تميز رأسا چوستنيان وتيودورا بهالتين تطوّقانهما لا تشيران إلى سلطانهما المرموق فحسب بل



لوحة٦٢أ : راڤينا . كنيسة القديس ڤيتالى . الإمبراطور چوستينان وحاشيته . فسيفساء



لوحة٦٢ب : الإمبراطور چوستينان .. تفصيل من لوحة الامبراطور چوستينان وحاشيته ٥٤٧م . كنيسة سان ڤيتالى . راڤينا



لوحة٦٢ج : رئيس الأساقفة مكسيميان.. تفصيل من لوحة الامبراطور جوستينان وحاشيته . فسيفساء . كنيسة سان ڤيتالى . راڤينا ٥٤٧م



لوحة ٦٣ أ : راڤينا . كنيسة القديس ڤيتالى . الإمبراطورة تيودورا . وسط وصيفاتها . فسيفساء .



لوحة٦٣ ب : الامبراطورة تيودورا .. تفصيل من لوحة تيودورا ووصيفاتها . فسيفساء ٥٤٧م . كنيسة سان ڤيتالى . راڤينا



لوحة ٦٣ ج : يد تيودورا . . تفصيل من لوحة تيودورا ووصيفاتها . فسيفساء

وإلى مكانتهما شبه المقدسة الموروثة من أسلافهما أباطرة الرومان . ومع أن المفروض أنهما يسيران فى موكب دينى إلا أنهما صُوِّرا بالمواجهة وفقا لأسلوب رسم الشخصيات الامبراطورية وقتذاك وهى تتلقى التحية من رعاياها .

وفى هذه اللوحات تبدو الثياب الباذخة للامبراطور وضباطه وحرسه ، كما تبدو حلىّ الامبراطورة من جواهر وذهب متلألئة وضّاءة ، وجاءت المواد النفيسة المستخدمة تتّفق وجلال المشهد ، إذ هي من مكعّبات

ذهبيّة وصدفيّة متألقة وأحجار كريمة . هذا إلى أن اللوحتين تمثّلان الأشخاص الهامة من چوستنيان وتيودورا ومكسيميان ، إلى غيرهم من أساقفة تعلو وجوههم ابتسامات معسولة وخصيًا ذوى وجنات مكتنزة ووصيفات حسناوات وكأنهم أقرب ما يكونون إلى الحقيقة . وما من شك فى أن وقفة الشخوص فى صف متّسق فيها قدرٌ من الرّتابة ، كما أن الأطواء الثقيلة للأردية فيها ما يدلّ على الصرامة ، فضلا عن أن مكعّبات الفسيفساء قد أضفت على الأشكال قدرا من التحوير*، غير أن سطوع الألوان وملامح الوجوه وروعة الثياب تُخفى ما قد يكون فى اللوحتين من نقص ، كما أن العين تنساب مع الموكب أثناء حركته فى إيقاع وقور تؤكده الخطوط الرأسية لمكاسر الثياب ، وتضيف أناقة الأزياء إلى فخامة المشهد ثراء آخر وتكشف تصميماتها عن مدى روعة الأصول الشرقية المأخوذة عنها . وتعدّ هاتان اللوحتان الفسيفسائيتان أبدع ما خلّفه لنا الفن البيزنطى الدنيوى خلال القرن السادس من إنجازات خالدة .

وبالإضافة إلى هاتين اللوحتين فثمة لوحات أخرى تكسو سطح قوس النصر والمشيخيّة وحنيّة المذبح داخل الكنيسة ، هذا إلى أعمدة مرمرية منحوتة وحشوات جدارية متعّددة الألوان وتفاصيل زخرفية متنوعة وتيجان أعمدة نُحتت فى صيغ بديعة (لوحة ٣٣ ، ٣٤) . وكم تأثّرت العمارة الأوربية الغربية بمبنى كنيسة القديس ڤيتالى خاصة بعد غزو شرلمان الذى بهرته الكنيسة حتى إنه لم يقنع بمحاكاة تصميمها عند بنائه مصلاّه الامبراطورية فى مدينة آخن فحسب بل لقد نهب نصف رخامها الأصلى فضلا عن بعض زخارف الفسيفساء . والحق إن تضافر النسب المتناغمة لمبنى الكنيسة مع المؤثرات الباذخة التى تقدّمها لوحات الفسيفساء وألواح الرخام المتعددة الألوان والمنحوتات الزخرفية تجعل من كنيسة القديس ڤيتالى بوصفها المقابل الغربى لكنيسة أياصوفيا بالقسطنطينية ذروة فن العمارة فى الفترة ما بين العصر الكلاسيكى والعصور الوسطى .

— ٧ —

فسيفساء دير سانت كاترين

ترجع أهمية دير سانت كاترين إلى عمره الطويل ، وقد شُيِّد من حجر الجرانيت خلال القرن السادس بأمر الامبراطور چوستنيان الأول ليأوى الرهبان الذين تجمّعوا فى الموقع الذى تجلّى فيه الله لموسى عند سفح الجبل بوادى « طوى المقدس » . وإلى يومنا هذا يعيش الرهبان داخل أسوار الدير الحصينة التى ما تزال على ما كانت عليه ، يرعون البقعة المقدّسة المتصلة بكنيستهم هديّة چوستنيان والتى تبدو الآن كما كانت عليه وقت إنشائها مزيّنة بلوحات فسيفساء « التجلى » و « موسى أمام العلّيقة المتوقّدة وهو يتلقى الوصايا

(*) Stylisation التحوير هو أسلوب فنى أو تصوير مثالى يستخدم فى كل من النحت والتصوير عند التعبير عن موضوع ما ، فيطرأ عنه تغيير معين لا يكون مطابقًا فى شكله لمظهره الطبيعى . والتحوير نوعان أحدهما «بنائى» والآخر « تجميلى » ، وأولهما هو إخضاع الفنان عناصر الرسم ومفرداته لتصميم مسبّق له ، دون تقيّد بالواقع أو ارتباط بمواضعها فى شكلها الأصلى . وثانيهما إخضاع الفنان رسمه للمحسّنات الشكلية ولما يدور فى خياله من أشكال وتكوينات منمّقة . والتحوير هو الذى يحدّد فى النهاية أساليب الفنانين المختلفة [م.م.م.ث] .

العشر فوق المذبح » ، وبالرسوم الجدارية التى تصوّر « فداء إسحاق » يمين ويسار الهيكل ، فضلاً عن مجموعة لا حصر لها من الزخارف البيزنطية .

وحين صدر القرار الامبراطورى فى عام ٧٢٦ بتحريم صُنْع الصور المقدسة داخل حدود الامبراطورية البيزنطية قضى أيضا بتحطيم الموجود منها ، ولم ينصب هذا المرسوم على الأيقونات فقط بل علي لوحات الفسيفساء والصور الجدارية المشتملة على موضوعات دينية . وكانت نتيجة هذا القرار أن أتى محطّمو الصور على كافة التصاوير الموجودة فى القسطنطينية بحيث لم يبق منها شىء .

ومازلنا نرى فى غرفة جانبية بكنيسة أيا صوفيا باستنبول جامات من الفسيفساء من العصر السابق للتحريم بطشت أيدى محطّمى الصور برسوم الأشخاص فيها . ولم يسلم من لوحات الفسيفساء إلا ما كان بعيدا عن العاصمة أو وراء حدود الامبراطورية حيث لا يسرى مفعول القرار الامبراطورى وخاصة فى الأقاليم التى كانت وقت التحريم خاضعة للنفوذ الإسلامى . ويعود الفضل فى بقاء نماذج من لوحات الفسيفساء الرائعة التى تعود إلى عهد ما قبل التحريم فى حالة سليمة إلى التسامح الدينى للولاة المسلمين ، فما تزال لوحات بازيليكا دير سانت كاترين على ما كانت عليه دون طمس أو تشويه ، بخلاف الأتراك العثمانيين الذين غشّوا لوحات الفسيفساء فى القسطنطينية وغيرها بطبقة من الجصّ .

وقد تمّت زخارف الكنيسة خلال فترة قصيرة لا تتجاوز سنوات خمس أثناء حكم الامبراطور چوستنيان الذى خصّص لها ميزانية ضخمة إلى جوار كنيسة أيا صوفيا التى شيّدها بالقسطنطينية . وخلال القرن السابع أضيفت لوحات مصوّرة مرسومة بتقنة الألوان الشمعية المثبّتة حراريا على كسوات الرخام . والراجح أن خلفاء چوستنيان المباشرين قد أهملوا رعاية هذا الصرح العظيم ، مما يدل على أن كافة زخارف هذه الكنيسة قد تمت فى فترة بالغة القِصَر . فلم تصل أية إضافات فيها بعد إلى المستوى الذى بلغته تلك الزخارف خلال عهد چوستنيان . كذلك يدل المستوى الرفيع للوحات الفسيفساء على أن العاصمة كانت تزخر بعدد من كبار الفنانين والحرفيين المدرَّبين .

وتستأثر بانتباه المشاهد لوحة فسيفساء التجلّى الصَّرْحية (لوحة ٦٤ ، ٦٥) خلف « الحاجب الأيقونى » Iconostasis فى الهيكل ، وهى تغطّى محارة القبلة ، فيقف المسيح فى محور اللوحة داخل هالة يعزله لونها الأزرق الحادّ عن الخلفية الذهبية فتزيد من الأثر النورانى لردائه . وتسرى الإشعاعات الفضية المنبثقة من الهالة خلال جسدى موسى وإلياس النبى (لوحة ٦٦) اللذين يكتنفان المسيح والحواريين الثلاثة بطرس ويوحنا ويعقوب فتغيّر لون ثيابهم فى البقعة التى تخترقها . وتشترك الشخوص الخمسة فى الوقوف على مستوى واحد محيطين بالهالة فى إيقاع متناغم يُضفى توازنا رصينا على التكوين الفنى كله ؛ فنرى موسى إلى اليمين وإلياس إلى اليسار وكلاهما يرفع يداً دلالة على الكلام . وتتباين وقفتهم الصارمة مع وضعة يوحنا ويعقوب الراكعة المتماثلة ووضعة بطرس الراقدة وهم مثقلون بالنوم وإذا هم يستيقظون ليروا مجد الرب[٣٤] .

وواضح أن هذه اللوحة قد نفّذها أحد كبار الفنانين بحذق وبراعة ، إذ صوّر الحادث على أنه رؤ يا باطنة لا على أنه ظاهرة مادية مثلما جرى عليه الحال فى الفن البيزنطى فيما بعد ، حيث يُعْمى ضوء جبل طابور[٣٥] الحواريين فيحاولون حماية عيونهم من بريق الضوء ويُعرب يوحنا ويعقوب عن دهشتيهما بأذرعهما الممدودة (لوحة ٦٧ ، ٦٨) على حين يحوّل بطرس نظره صوب المسيح المتجلّى دون أدنى علامة على الخوف أو الانفعال (لوحة ٦٩ ، ٧٠) ، ودون أن يغير وضعة سند رأسه على كفّيه . كما تتجلّى حساسية الفنان



لوحة ٦٤ : دير سانت كاترين . لوحة تجلّى المسيح . فسيفساء .

الشفّافة فى التمييز بين المسيح والنبّيين والحواريين من حيث الواقع الملموس ، فجرّد جسد المسيح من ماديته وإن ترك بعض التفاصيل مثل يده اليسرى المستورة وقدماه المكشوفتان ، فإنه يكاد يكون ثنائى الأبعاد يتوسّط محور اللوحة ، بينما صوّر جسدى موسى وإلياس أكثر تشكيلية ، فضلا عن أن إشارة يديهما الدالة على الكلام وتعبير وجهيهما يوحى بانتمائهما وإدراكهما للعالم الدنيوى المحيط . وتجلّت مهارة الفنان كذلك فى تشخيص الوجوه ؛ فوجه المسيح أشدّ الوجوه تجرّدا وتحرّرا من الحركة والانفعال ، بالشكل الهندسى المنتظم لعينيه ولحاجبيه المقوّسين وأنفه ولحيته ، فتسامى بذلك عن أى صفة إنسانية . ولا شك فى أنه قصد من الالتجاء إلى التجريد الكشف عن الطبيعة الإلهية للمسيح ، وهو ما يتضح من مضاهاة وجه المسيح بوجهى موسى وإلياس اللذين يتطلعان إليه بأطراف عيونهما حيث تنطق كل سمات وجهيهما بالتعاطف مع إخوتهما من البشر . وعلى حين يتطلّع موسى فى سكينة وهدوء (**لوحة ٧١**) يتطلّع إلياس بوجه يفور بانفعال عميق . وهكذا يصل الفنان إلى قمة التعبير عن التوازن الوجدانى المقابل لما ينطوى عليه تكوينه الفنى من اتساق وتناغم .

وعلى غرار المسيح يتجلى فى قمة اللوحة وجه العذراء ساكنا متجرّدا (**لوحة ٧٢**) ، على حين يبدو وجه يوحنا المعمدان مثيرا للعطف واستمالة للقلوب وأشد حدّة من وجهى إلياس ويعقوب ، فالحاجبان

المقطّبان المتجهّمان والعينان الغائرتان والشعر الغزير الأشعث المنسدل على الكتفين يعطى انطباعا بأنه « قناع تراجيدى » ، ولعل الفنان قصد ذلك عن عَمْد كى يوحى بمأساة المعمدان (**لوحة ٧٣**) .

ويضم الجدار الشرقى للكنيسة مشهدين لموسى ، نراه فى أحدهما يخلع نعليه أمام « العُلَّيقة المتوقّدة » متطلّعا إلى يد الله الآمرة التى تظهر من أحد أركان السماء (**لوحة ٧٤**) . وتوحى الصخرة المرتفعة وراء موسى بأن الفنان كان متأثرا أشد التأثر بالطبيعة الحيّة المحيطة به ، أعنى جبال سيناء الجرانيتية . وهو نفس الأمر الذى نلحظه فى لوحة « تلقّى موسى للوصايا العشر » على شكل لفافة من رقّ الغزال ، حيث يبدو واقفا فى ممرّ ضيّق بأحد الجبال تشيع فيه الصخور المسنّنة (**لوحة ٧٥**) . ولا يخامرنا شك فى أن المساحة الكبيرة التى تغشّيها لوحات كنيسة دير سانت كاترين اقتضت جهد فريق ضخم من فنانى الفسيفساء ، غير أنه يتبيّن لنا أيضا إذا دقّقنا النظر أن المستوى يختلف بين أجزاء كل لوحة . وبطبيعة الحال يتعذر تحديد هذه الفروق تماما ، لأن تقاليد المحارف وقتذاك كانت تقضى بأن يحصر الفنان الرئيس اهتمامه فى الوجوه التى

لوحة ٦٥ :

دير سانت كاترين .
تفصيل من لوحة تجلّى المسيح . فسيفساء .





لوحة ٦٦ :

إيليا (النبى إلياس) . لوحة تجلى المسيح الفسيفسائية . دير سانت كاترين



لوحه ٦٧ : يوحنا . دير سانت كاترين . فسيفساء

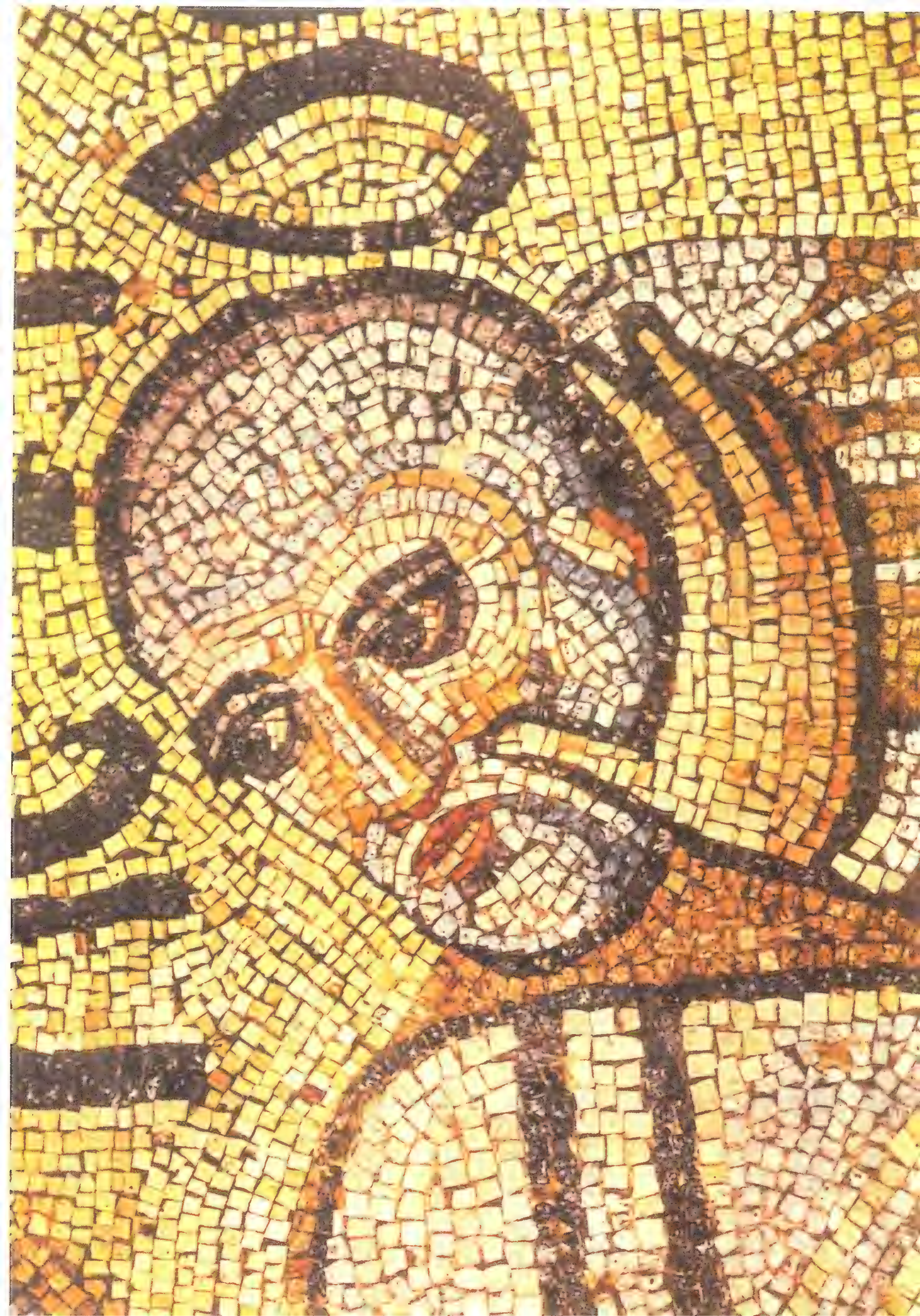


لوحه ٦٨ : يعقوب . دير سانت كاترين . فسيفساء



لوحه ٦٩ : بطرس . دير سانت كاترين . فسيفساء

لوحة ٧٠ : دير سانت كاترين . بطرس .
فسيفساء . تفصيل من لوحة ٦٤ . ◁





لوحه ۷۱ : موسی . دیر سانت کاترین . فسیفساء

كانت تُنفَّذ بمكعبات دقيقة ، على حين يقوم مساعدوه بتصوير الثياب ، ويقوم الحرفيّون العاديون بتصوير الخلفيّات . على أنه من الملاحظ بصفة عامة أن أفضل الفنانين هم الذين عكفوا على إعداد لوحة التجلي . وبينما تتألق الجامة التى تضم صورة يوحنا المعمدان وتلك التى تضم صورة العذراء ، يبدو الملكان المحلّقان (لوحة ٧٦) أقل مستوى ، كذلك فإن لوحتى موسى ليستا بنفس القدر من الروعة التى عليها شخوص لوحة التجلّى . ومع ذلك فثمة وحدة تقنيّة لا تترك شكًا فى أن لوحات الفسيفساءكلها قد تمت خلال فترة قصيرة . ونلمس كذلك أن ثراء الأشكال والتعبيرات الفنية يقابله ثراء مواز له فى تشعّب مضمون اللوحات ، ومردّ ذلك فى أغلب الظن إلى مقدرة الفنان من ناحية ، ومن ناحية أخرى إلى وعى رجل الدين الذى كان يوجّه الفنان نحو الإيقونوغرافية السّوية الدقيقة ويزوّده بالأفكار الملائمة .

ومن العسير معرفة المكان الذى أتى منه الفنانون الذين أعدّوا هذه اللوحات الرائعة التعبير والباهرة التنفيذ ؛ فكل ثوب يعطى الانطباع بلون واحد فحسب إذا تطلعنا إليه عن بُعد ، ولكن ما إن نقترب منه حتى يتبين لنا أنه يشتمل على جملة من درجات اللون الرهيفة ، فما يبدو لنا شعرا أسود أو خطاً أسود يحيط بالثوب هو فى حقيقته أرجوانى تخفّف على مسافات بمكعبات فردية خُضر وكهرمانية . كما نلاحظ أن صفوف المكعبات الذهبية فى الجزء الأعلى مائلة قليلا كى ينعكس عليها الضوء عندما يتأملها المشاهد من أسفلها . والزائر اليوم يأخذ انطباعا صادقا عن روعة لوحات الفسيفساء عهد جوستنيان ، ومردّ ذلك إلى العناية الفائقة التى كان يوليها لها رهبان الدير ، وكذلك إلى عمليات التنظيف التى اضطلعت بها بعثات جامعات الإسكندرية وميتشيجان وبرنستون فى الفترة ما بين عامى ١٩٥٨ و ١٩٦٥ ، هذا إلى أن جفاف الأجواء وسط سلسلة الجبال المرتفعة قد ساعد على الحفاظ عليها من التلف والاهتراء . وفى منتصف القرن التاسع عشر قام فنان روسى بترميم هذه اللوحات ، ولحسن الحظ لم يستخدم مكعبات فسيفسائية لملء الفراغات المفقودة بل استخدم الألوان فقط . ولذلك فليس من المبالغة الزعم بأن كل مكعب من فسيفساء هذه اللوحات مازال فى موضعه الأصلى ، مما يوحى لنا بنفس الهدف الذى ابتغاه مصمّمها من حيث توزيعات الضوء والأثر المُبْهر .



لوحه ٧٢ :

جامة تضم صورة العذراء . دير سانت كاترين .



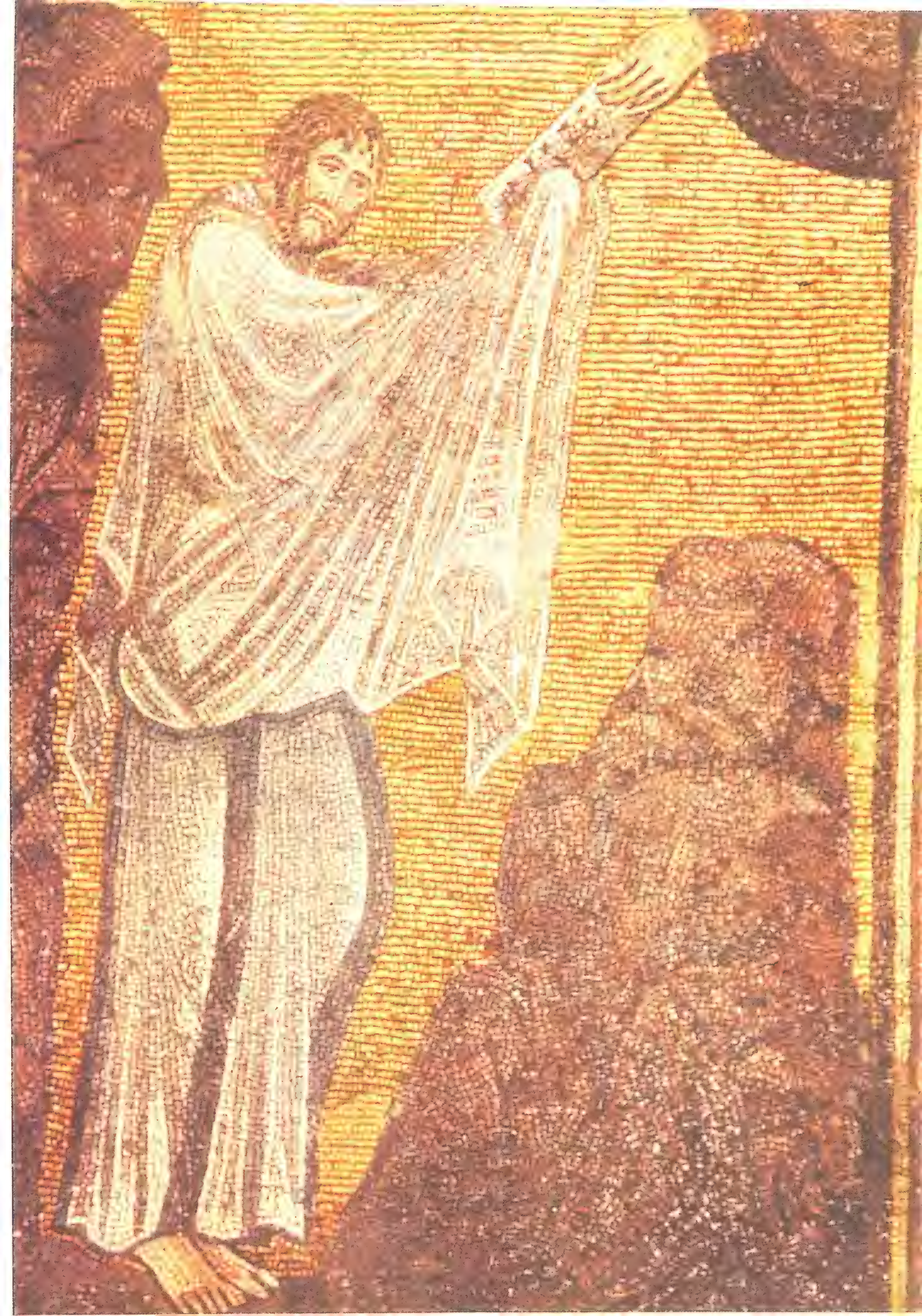
لوحه ٧٣ :

جامة تضم صورة يوحنا المعمدان . دير سانت كاترين .



لوحه ٧٤ : موسى يخلع نعليه . دير سانت كاترين .

لوحه ٧٥ : موسى يتسلم الوصايا العشر . دير سانت كاترين . ◁





لوحة ٧٦ آ ، ب : ملاك محلّق فوق جامة تضم صورة يوحنا المعمدان . دير سانت كاترين .



بيزنطة بين حكمين :
الزمنى المطلق والروحانية المتصوفة

لمّا كانت فنون العصر البيزنطى قد نمت وتألّقت فى أحضان الكنيسة وأُشْرِبَت فكرها ، أصبحت تعبّر عن عقيدتها الدينية وما فيها من جنوح إلى الحكم الاستبدادى المطلق ونزوع إلى التصوّف ، فكانت راڤينا الإيطالية فى القرن السادس كما مرّ بنا مسرحا لصراع بين قوى ثلاث : ملكٌ من القوط مُتشيّع للحضارة الرومانية ، وامبراطور بيزنطى قابض بكلتا يديه على امتيازات عهد الأباطرة الذهبى الذى ولى ، وزعيم دينى فى روما لا يملك من القوة العسكرية غير نصيب ضئيل وإن كان يتمتع بنفوذ وسطوة يخوّلها له حق « التتابع الرسولى » ، وهو الحق المتوارث فى إعطاء حق المناولة الذى يرجع إلى تلاميذ المسيح . وهكذا انحصر الصراع المتفاقم بين اتجاه ليبرالى علمانى مستنير ، وبين اتجاه ملتزم بالتقاليد القاضية بإخضاع الدولة للحكم الأوتوقراطى ، وبين نظام روحانى جديد متسم بقدرة على إيجاد حلول وسط لكافة المشاكل . ولم يكد يمرّ قرن واحد حتى قضت الامبراطورية البيزنطية على مملكة القوط (٤٥٠م .) ، إلا أن الفترة التى نعمت فيها بيزنطة بالسيادة فى راڤينا كانت قصيرة ، إذ سرعان ما تداعت قوى الامبراطورية الشرقية ومهّد ضعفها العسكرى والسياسى أرضا خصبة لظهور « روما الجديدة » حين نجح البابا جريجوريوس الأكبر مع نهاية القرن السادس فى تأسيس كرسى البابوية التى أصبحت بدورها السلطة المهيمنة على الغرب خلال العصور الوسطى بلا منازع .

ولم تكن النزعة الاستبدادية وتركيز السلطة فى يد شخص واحد غريبة على المسيحية التى لم تكد عقيدتها تبلغ مرتبة النضوج خلال المرحلة الأخيرة من الامبراطورية الرومانية وتصبح هى الديانة الرسمية التى يُسبغ الأباطرة عليها حمايتهم حتى اكتسبت المسيحية هى الأخرى طبيعتها ذات النزعة الاستبدادية ، ومضى فلاسفة المسيحيه الرومان مثل بُويثيوس Boethius وكاسيودوروس Cassiodorus يستندون إلى المأثور من أقوال أفلاطون وأرسطو فى كافة الأمور ، واعترف علماء الدين بشروح الكتاب المقدّس التى قدّمها آباء الكنيسة الأوائل مرجعاً يعوّلون عليه ، وطغى على الفكر الاقتباس وسَوْق الشواهد والتفسيرات التى تحفل بها الصحائف التى دوّنها السّلف من الكُتّاب العبرانيين القدامى واليونانيين واللاتين وكذا المسيحيون الأوائل . ولم يكن ثمة من يجرؤ على الاعتماد على نفسه فيما يُقدِّم ، بل كانوا جميعا بلا استثناء يغترفون من المصادر القديمة . ولقد مهّد هذا المناخ الفكرى القائم على مكانة آباء الكنيسة الأوّل الطريق لصراع جبار نحو السلطتين السياسية والروحية حتى غدا السؤال المطروح على الدوام هو ماهية الشّكل الواجب أن تتخذه السلطة ، ومن يمارسها ؟

وما لبث الامبراطور چوستنيان الأول الذى حكم من عام ٥٢٧ حتى عام ٥٦٥ م أن استعاد المأثور عن سلطة الأباطرة الرومان القديمة وأحاط نفسه بجو حالك من الجمود والمحافظة حتى باتت كلمتا الأصالة والتجديد لا تُوجّهان فى بلاطه إلا للّوم أو التأنيب ، بل قيل إن الحضارة البيزنطية قد دفعت هذا الثمن الباهظ فى سبيل وحدة هشّة واهية ، وانصرفت طاقات الإنسان البيزنطى الخلاقة إلى التعبير الفنى والجمالى بعد أن أوصدت دونه مختلف المجالات الفكرية ، فلم تتوفر الحرّية والتنوّع فى غير ميدان الفن حين باتت

الكنيسة والدولة خاضعتين للامبراطور نفسه ، وازدهرت القدرات الخلاقة المبدعة على نحو فريد فى إنجاز تُحفتين معماريتين هما كنيسة أيا صوفيا بالقسطنطينية وكنيسة القديس ڤيتالى براڤينا اللتين كان « المنهج التجريبى » هو أساس هندسة بنائهما ، فضلا عن جرأة حلول المشاكل المعمارية والزخرفية وتحرّرها فيهما ، حيث يكاد تصميم كنيسة سان ڤيتالى المعمارى والزخرفى أن يكون تجسيداً لمبدأ تركيز السلطة فى مصدر واحد ، فالنمط المركزى للكنيسة بتصميمه الخاضع لمتطلّبات السلّم التدريجى للمجتمع ، والذى تُخصّص فيه أماكن للمصلّين ينعزل فيها الرجال عن النساء ، كما يُخصّص فيه أيضا مكانا لرجال الدين وآخر لجمهور المصلّين ، ومكانا لعلية القوم وآخر للعامة هو خير ما يمثّل مبدأ السلطة الامبراطورية المطلقة . كذلك يُتوِّج محور الكنيسة الرأسى بالقبة التى تُصيب الإنسان البيزنطى بالذهول ، إذ تذكّره حينما يكون فى حضرة السلطة العليا بضآلة شأنه وبمكانته المتواضعة فى الكون ، على حين كانت لوحات رسوم الشخوص المهيبة بالمحراب تجعل الشك لا يخامره فى أنه إلى جوار رجال الدين لم يكن غير الامبراطور والإمبراطورة وعلية القوم من أبناء الطبقة الرفيعة فى السلّم الاجتماعى هم الذين لهم حق الاقتراب من مذبح الربّ ، بل إنه لم يكن مسموحا له بتقديم العطايا إلى المذبح خلال موكب التصدّق « تقدمة الصدقات »[٣٦] ، فطالما كان كل ما هو مادّى من اختصاص القيصر وملكيته فهو وحده صاحب الحق فى العطاء وفى تقديم الهدايا والقرابين . ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل كان المواطن البيزنطى محروما من أن يرفع عقيرته مع غيره بتلاوة الأناشيد الدينية ، إذ كان من ضمن امتيازات الامبراطور إمداد الكنيسة بجوقة إنشاد « كوروس » من خيرة الموسيقيين المدرّبين ينفردون وحدهم بالإنشاد ، كما لم يقتصر التقديس والتبجيل على الله وحده بل امتد إلى ظلّه على الأرض وهو الامبراطور . ولم تترك لوحات الفسيفساء التى تصوِّر الامبراطور والامبراطورة أى شك حول هذا الحق فكان المواطن يستشعر هيبة الله من خلال القوى غير المحدودة التى يزاولها نظام الحكم ، ومن خلال الطقوس المهيبة للحفلات الدينية ومواكب البلاط ، تفرض معالم السلطة الروحية والدنيوية نفسَها على جماهير الناس حين تقرن سلطة الحاكم بسلطة الرُّبُوبية . وغدت مكانة المواطن البيزنطى فى الحياة الدنيا والآخرة محدّدة تحديدا حاسما ، كما يُقاس قدره بقدر ما يُبْدى من طاعة وخضوع للمثل الأعلى الموحّد الذى يضمّ امبراطورية مسيحية واحدة وكنيسة واحدة وامبراطورا واحدا ومجموعة واحدة من الشرائع والأحكام . وفى الوقت نفسه ضمّت راڤينا نمطا نموذجيا للتصميم الغربى للبازيليكا هو كنيسة القديس أپوليناريس الجديدة التى تعبّر عن مفهوم مخالف،فالحركة إلى الأمام الناشئة من تتبّع النظر لصفّى الأعمدة المتماثلة على كلا جانبى المجاز العريض الأوسط تجتذب معها حركة المصلّين مثلما تشدّ أبصارهم ، كما كان الاقتراب من مذبح الكنيسة موضع التشجيع لا التحريم ، حتى رأينا بالكنيسة لوحة فسيفسائية تصوّر واقعة « صدقة فِلْسَىْ الأرملة »[٣٧] رمزا لفكرة أن العطاء تقدَّر قيمته بالمقدرة .

كما تنطوى اللوحات الفسيفسائية على صور للجماهير وهى على أهبة الانتقال من دورها لتحتشد أمام الكنيسة استعداداً لدخولها ، مثلما تصوّر مواكب القديسين وهى تسير عند مدخل المدينتين التوأمين كلاسى وراڤينا متوجّهة نحو بيت الربّ . ولم يكن ما يُؤدَّى من طقوس غامضا يستغلق على أفهام العامة ، أو ذا طابع يُلقى الرهبة ويشيع الخوف فى نفوسهم ، بل كان من البساطة بحيث يستطيع كل فرد أن ينال شرف المثول بين يدى الله . ومع أن تقسيم الفراغات فى هذه البازيليكا المستطيلة كان ما يزال يميّز بين مختلف الطبقات وبين الرجال والنساء وبين جوقة الإنشاد ورجال الدين ، فلقد كان الإذن للجميع بالمشاركة فى القدّاس يمثل فى حدّ ذاته تخفّفا من المفهوم الاستبدادى حتى غدت هذه المشاركة روحانية لا سيطرة طاغية للدولة الدينية على كل شىء .

ولّما كان المواطن الغربي يباشر حقّه فى تقديم العطايا والصدقات ويشارك بالفعل فى القُدّاس ، فقد عمل على أن تكون السلطة على صعيد روحانى بحت ، ومن ثم احتفظ بقدر من الحرّية الفردية كان المواطن البيزنطى قد نزل عنها لحكّامه . ومن هنا كانت كلٌ من كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة وكنيسة القديس ڤيتالى انعكاسا لصورتين متباينتين لإنسان ذلك العصر ، فجاء تصميم البازيليكا المستطيلة تعبيرا عن حرية الحركة فى المكان والزمان ، على حين يمثّل طراز الكنيسة المركزية بالقبة التى تتوسّطه سلبية المواطن البيزنطى المُمْتثل للقدر والقانع بدور المتفرّج . وعلى حين كان المحور الأفقى ــ فى الحالة الأولى ــ بدعوته الزائر إلى الحركة صوب الأمام يربط الإنسان بالمكان فى حركة مُضْطردة ، كان المحور الرأسى ــ فى الحالة الثانية ــ يدفع الإنسان إلى التطلّع إلى أعلى فيتوقّف عن الحركة وتتحوّل طاقاته إلى مجرد التأمل فى سكون . وبينما صوّرت لوحات الفسيفساء فى كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة مشاهد المواكب ، كما قدّمت قصة حياة المسيح فى شكل سردى ، تُشير كل لوحة من لوحات كنيسة القديس ڤيتالى إلى مشهد بعينه مستقل عما عداه من المشاهد الماثلة فى اللوحات الأخرى دون ترتيب للأحداث ومن غير أىّ تلاحق أو تسلسل فى المواقف ، فضلا عن أن هذه المشاهد كان يُقصد بها فى الغالب الإبهار بروعتها المثيرة للخشية والإعجاب فى آن معا . وعلى حين كُتبت موسيقى كنيسة القديس أبوليناريس الجديدة بحيث يستطيع جمهور المصلّين المشاركة فى الإنشاد إذ كانت ذات إيقاع منتظم يدعو إلى الحركة والسير ، جاءت موسيقى كنيسة القديس ڤيتالى بالغة التعقيد وألحانها مفرطة الزخارف ذات إيقاع متنوّع الأوزان يحدّ من حركة الإنسان ويدعوه إلى الإقلال منها .

هكذا كان فن القرن السادس فى راڤينا وغيرها من المراكز الهامة كالقسطنطينية وروما يشكّل من كافة نواحيه جسراً يربط بين العالم اليونانى الرومانى القديم وعالم القرون الوسطى . وبينما ظلت بعض مظاهر العظمة القديمة قائمة إلا أن الاهتمام بالرمز كان أساس الطراز الجديد حيث جرت تعديلات وتغييرات مردّها إلى ظهور المسيحية وانبساط سلطانها . فلم تقبل المسيحية كل وثنيات الفن الكلاسيكى بما فيه من إفراط فى تقديس الجسد وإظهار كل المحسوسات والإشادة بها ، كما لم تقبل الارتكان المطلق إلى منطق العقل والاكتفاء به والاقتصار على مناهجه . فظهر اللاهوت الصوفى ليكون له أثر فعال فى إحداث تعديل محدّد المعالم فى طريقة محاكاة كل ما هو كلاسيكى . وعلى ضوء هذا اللاهوت الصوفى حدثت التعديلات الضرورية فى الأعمال الفنية .

وما أكثر الأشكال القديمة التى كانت تُنفَّذ فى ضوء المفهوم الجديد بعد أن تأخذ تفسيرا جديدا يتناسب مع العقيدة المسيحية ، فرأينا الحمّام الرومانى قد استحال شيئا فشيئا إلى مبنى المعمودية المسيحية[٣٨] ، وتطور تصميم البازيليكا العامة الرومانية ليلائم أغراض الكنيسة المسيحية ، وباتت لوحات الفسيفساء التى كانت تستخدم لتغطية الأرضيات المتأغرقة والرومانية وسيلة جدارية للتعبير المصوَّر ، وصار الراعى فى منحوتات العصر الكلاسيكى رمز « الراعى الصالح » ، وغدت أشكال الطيور والحيوانات الكلاسيكية رموزاً لمملكة الروح ، وأصبحت الموسيقى انعكاسا للوحدة المقدسة بين الله والإنسان ، كما صارت الليرا الكلاسيكية نظرا لامتداد أوتارها فوق إطار خشبى رمزاً لجسد المسيح المصلوب حسبما جاء بتفسير القديس أوغسطين . وإذ كان أورفيوس قد هبط إلى العالم السُفلى متحدّيا الموت على أنغام الليرا ، لهذا كثيرا ما كان المسيح يمثل وهو يعزف على الليرا ، فنراه فى كنيسة أبوليناريس الجديدة يقتعد عرشا ظهره على شكل الليرا . وتحوّل مفهوم الفراغ من التمثيل الكلاسيكى المحدّد بأبعاد الواقع الثلاثة إلى مفهوم مسيحى لعالم رمزى لا نهائى يقتصر على بُعدين فحسب . وتجاوزت الأشياء غير المرئية فى أهميتها ما تراه العيون ، وعلى حين

كان إنسان العصر الكلاسيكى يتأمل العالم الخارجى موضوعيا إذا المسيحى الأول يتأمّل عالمه ذاتيا داخل نفسه . وبينما اعتمدت نظرية المعرفة الكلاسيكية على العلوم الطبيعية بوصفها أساسا لكل الفلسفات غدت علوم الدين الرمزية هى النظرة الأساسية فى الفلسفة المسيحية . وإذا كان المنطق قد تمتّع بالسيادة المطلقة فى الدراما اليونانية القديمة التى تحكمت فيها العقلانية البحتة ، فمن الطبيعى بعد أن اشتعلت الدراما المسيحية بلهيب الإيمان أن تبلغ ذروتها حين استبدلت بالمنطق ومناهجه وسائل حدسية وأفكاراً صوفية تعتمد على البصيرة والوجدان . كما أدّى تنكّر العقيدة المسيحية للجسد والحواس إلى تقديس الروح باعتبارها أسمى ما فى الإنسان وأرفع جوانبه ، فأضفى الفن الجديد معالم التجريد الصوفى على منجزاته ، وخفّف من معالم الجسد وقلّل من المغالاة فى تبجيله على نحو ما كان يجرى فى الفن الكلاسيكى . ويمكن القول بصفة عامة إن كل ما بدا من أوجه النقص أو من الفجاجة فى المنجزات الفنية البيزنطية بالقياس إلى المستوى الرفيع للتقنيّة الكلاسيكية مردّه إلى حد ما إلى التوجيه الروحانى الجديد الذى جعل الفنانين لا يحاولون نقل صورة طبيعية للعالم الواقعى ، ودفعهم إلى إقحام عالم البصيرة فى عالم الواقع وعالم اللامتناهى فى الجزئيات التفصيلية المحدودة ، ونفاذ العالم الآخر فى العالم الحاضر حتى فقد الفنانون الصلة المباشرة بالعالم الواقعى . وتفشّت هذه الظاهرة وانتشرت انتشارا ملحوظا كما امتدت إلى كل مجالات الأدب والموسيقى حتى عُدّ التعبير اللغوى أو التصويرى الأنيق زيغا أو انحرافا وثنيا . وإذ كان أدباء الرومان الأصلاء يزدرون الفجاجة النسبية لأسلوب الكتب العبرية المقدسة حرص القديس إرميا عندما قصد البيداء لترجمة الإنجيل على أن يصطحب معه نسخة من مؤلفات شيشرون الأثير لديه ، وإذا أحد النحاة فيها بعد يردّ هذه «السقطة» – على ما يزعم – إلى طبيعته الآثمة . وإذ كان القديس أوغسطين عاشقا لأسلوب ڤرجيل الرفيع مولعا بالألحان الكلاسيكية الشجيّة فلقد أعقبته هذه «النّزوات» الكثير من الندم والعذاب النفسى .

وكان إنشاد جمهور المصلّين الحار الذى يؤديه المتعبّدون غير المدرّبين مهما جاء نشازاً مُفَضَّلا معنويا على المهارة الفائقة التى تميّزت بها الموسيقى الكلاسيكية الرفيعة . وكان على آباء الكنيسة الذين كانوا من بين الطبقة المثقفة المحدودة مهمة عسيرة هى تطوير الأساليب اللاهوتية والفلسفية والفنية والموسيقية القديمة كى تجارى حاجات جمهور المصلّين الذين كانت صفوفهم تضمّ العبيد المحرَّرين والبرابرة الأمّيين مما أسفر عن الانحدار التقنى من قمة المستويات الكلاسيكية فى الفنون والآداب نتيجة المستوى الثقافى الهابط لأولئك الذين كانت هذه المفردات المنطوقة والمرئية الجديدة موجّهة إليهم . كانت هذه الفترة عصر انتقال من مسلّمات ثقافية معيّنة إلى مسلّمات ثقافية من نوع جديد ، وبالرغم من ذلك كله فإن كون هذه الفنون كافة قد بقيت واكتسبت خلال تلك الظروف حيوية جديدة مذهلة هو أمر يسترعى الانتباه حقا .

وكانت « الطقوس الدينية » liturgy هى الابتكار العظيم الشامل الذى تشكّل خلال هذا العهد للتعبير عن هذا المفهوم الجديد ، فطقوس القسطنطينية وراڤينا وروما وغيرها من المراكز الحضارية هى التى شكلّت إلى حد كبير التصميمات المعمارية وإيقونوغرافية لوحات الفسيفساء والتكوينات النحتية والصيغ الموسيقية . وما لبث نتاج قرون من التأمل النظرى ومن الجهد العلمى لأجيال لا حصر لها من الكُتّاب والمعماريين والمزخرفين والموسيقيين أن خرج على العالم « بالطقوس الدينية البيزنطية » فى الشرق « وبالفلسفة التركيبية » للبابا جريجوريوس الأكبر فى الغرب . وإذا نظرنا إلى « الطقوس الدينية » من الناحية الجمالية بوصفها عملا فنيا بعيدا عن ارتباطها الدينى لوجدناها تنطوى على بصيرة عميقة مثيرة صوب أعمق رغبات الروح الإنسانية وأسمى أمانيها .

وخلال القرن السادس كان الجدل ما يزال محتدماً بالنسبة لطبيعة السيد المسيح ، وكلما أكّدت النظرة الشرقية طبيعة المسيح الإلهية بدا المسيح بعيدا عن الناس ، الأمر الذى جعل إدراكهم للجوهر الإلهى عن طريق العقل أو عن طريق التمثيل المباشر أمراً مستعصيا على أفهامهم ، ومن ثم صوّرت لوحات الفسيفساء فى كنيسة القديس ڤيتالى الرموز المجرّدة مثل طغراء المسيح(٣٩) فى صيغ زخرفية على شكل التوريقات المتشابكة « أرابيسك »(٤٠) . كذلك استخدم التماثل الصارم وغيره من الوسائل لجعل التمثيلات الفنية بعيدة عن الواقع ، وذلك لتوسيع الهوّة العصيّة على القياس بين ما هو إلهى وما هو إنسانى . وتضافرت الإضاءة الخافتة مع التألّق الذهبى للوحات الفسيفساء والرموز الغامضة التى حُبِسَ تفسيرها على من لقنوا العلوم الدينية ؛ تضافرت كلها لجلاء هذه الألوهية المُستغلقة على التفسير والفهم . وكانت أكثر الطقوس قدسية تُقام وراء ستائر من المرمر المشغول بينما ترتّل جوقات الإنشاد فى خفوت وراء ستائر مطرّزة ، وهذا كله كان تعبيرا عن الفكر الصوفى الذى يثير فى نفوس المشاهدين تمثّل الآخرة .

على أن الموقف فى الغرب وقع على حل وسط يؤ يد الطبيعة المزدوجة للسيد المسيح بشراً وإلهاً فى آن معا ، وفى الوقت نفسه استمر الفكر الغربى يُبرز دوره بوصفه المسيح المعذَّب ومخلِّص البشرية . وكلما رسخت هذه الفكرة زاد إدراك الناس للمسيح وزاد اقترابهم منه ، ولعل هذا المفهوم هو ما عبّرت عنه لوحات الفسيفساء بكنيسة القديس أبوليناريس الجديدة ، وخاصة تلك اللوحات التى تسرد أمثال المسيح ومعجزاته وآلامه وموته وبعثه .

هكذا تطوّرت الطرز المسيحية الرومانية المبكرة والبيزنطية استجابة للحاجة إلى وسائل تعبير جديدة مرئية وسمعية . وفى كلتا الحالتين كان ثمة انتقال من الأشكال المصمّمة لتمثيل العالم الواقع إلى تلك القادرة على استحضار رؤ ى عالم آخر . ومن خلال ما تقطر به اللغة من شاعرية ، ومن خلال الحركات والإيماءات التى تبدو وكأنما قد أبدعها مصمم رقصات بارع ، ومن خلال الألحان الكنسية الآسرة كانت هذه الدراما الإنسانية التى تنطوى عليها الشعائر البيزنطية تؤدَّى فيما يشبه مسرحا إلهيا عظيما مجهّزا بكل ما ينبغى أن يتضمنه من أدوات ومعدّات وديكور وأزياء صاغتها أيدى أمهر الحرفيين والفنانين الملهمين وقتذاك . والى ذلك كانت « الطقوس الدينية » موكبا شامخا يسجّل رمزيا سائر أحداث السنة الدينية من الاحتفال بميلاد المسيح إلى النّواح أمام صلبه إلى الاحتفاء ببعثه إلى غير ذلك .

الفصل السادس

التصوير البيزنطى

- ١ -
الأيقـــــونات

تَنسِبُ الأساطير القديمة إلى الرسول لوقا المصوّر والطبيب الذى يرتبط اسمه بأكثر الأناجيل شاعرية أنه الذى وهب البشرية أول صورة عرفتها لمريم البتول ، وبهذا يكون أول من ابتدع النموذج الأصلى لكل الأيقونات التى توالت على مرّ العصور . على أن نقاد الفن قد توصّلوا بطرق البحث والدراسة العملية إلى أن سلسلة التطور الذى لحق الأيقـونة مُنبتُّ الصلة بالأسطورة الدينية المنسوبـة إلى القديس لوقا ، التى تشوبها مسحـة من الغموض تمتّ بسبب إلى المعجـزات وتبعد عن النظـرة العلمية الـواقعية التى مضى المتخصّصـون فى استكنـاهها بالمعـامل . وقـد ظلت أم المسيح دائما هى الموضـوع الأثير لـدى المصـورين فى كل من الكنيسـة الشرقية والغـربيـة ، فنـراها مصـوّرة هنـا وهنـاك فى سلسلة لا نهائيـة التنوّعـات؛فهى تارة «الأم الـرءوم » المحتضنة طفلها إلى صـدرها Eleusa (لـوحة ٧٧) وتـارة« الأم المُرْضِعْ » لطفلها Galactotrophusa ، وتارة حاملة الطفل المسيح على ذراعهـا وهو يُشير بيده ليبارك المؤمنين ويرشـدهـم إلى السبيل السوىّ الـذى ينبغى عليهم اتبـاعه Hodegitria . والأيقونـة Icon - ومعناها « صورة » كلمـة استخدمتها الكنيسة الشرقـية الأرثوذكسية للصـور الدينية السهلة النقل ، وتكون عادة إما صورة لشخصية مقدسة كالمسيح أو العذراء أو أحد القديسين ولمشهد دينى كالبشارة أو مـولـد المسيح أو صلبه . وهى عـادة لـوح خشبى مسـتطيل بـلا إطار يبلغ حجمهـا حـوالى ٣٠ سنتيمترا × ٢٧ سنتيمترا ، يُـرسـم على أحـد سطحيهـا بأسلـوب اصطُلح على تسميتـه بــ « النهج البيزنطى» Maniera bizantina ويمكن تتبع أصـول تصـوير الأيقونات فى سوريا وفلسطين موطن العقيدة المسيحية ، كما تعود جذور هذه التقنيّة إلى التقاليد الفنية للعصر الكلاسيكى اللاحق وإلى الصور الجدارية والمخطوطات المرقّنة ورسوم الشخوص على المومياوات المصرية القديمة [پورتريهات الفيوم] التى تعدّ فرعا متميزا يدين له تصوير الأيقونات بالكثير . وكانت الأيقونات المبكّرة تُرسم بنفس تقنيّة التصوير بالشمع السـاخن الممزوج بـاللون Encaustic المستخدمـة فى تصويـر رسوم الشخـوص على المـومياوات



لوحه ٧٧ : إيليوزا . العذراء الأم الرءوم محتضنة طفلها إلى صدرها . للفنان روبيليف . موسكو .

لوحه ٧٨ : المسيح ضابط الكل « پانتوكراتور » . النصف الأول من القرن السادس . دير سانت كاترين بسيناء .

◁





لوحة ٧٩ : ديسيس [ضراعة أو شفاعة] . المسيح على عرشه بين أمّه العذراء ويوحنا المعمدان .

المصرية ، فكان اللوح الخشبى يُغشّى بالشمع الممزوج باللون وتُنقش الخطوط بسنّ ساخن ، إلى أن رأينا مع القرن الثالث عشر والرابع عشر أيقونات مكوّنة من مكعبات دقيقة من الحجر الملون والزجاج والمعدن مُلصقة بطبقة من الشمع تشكل لوحة فسيفسائية . وقد انتشر فن تصوير الأيقونات فى آسيا الصغرى إلى أن استقر فى موطنه الأثير بيزنطة العاصمة الكبرى للامبراطورية الرومانية الشرقية . ففيها أشربت الأيقونات الكثير من روعة الفن البيزنطى الذى صوّر السماء منتجعا للشخوص المقدّسة ، فلم يَعُدْ المسيح يُصوَّر فى جماله البشرى الجذّاب وبات يمثل فى هيبة وجلال بوصفه « المسيح ضابط الكل » Pantocrator[٤٢] المعلّم والحَكَم الديّان ، فنراه وقد أمسك بيدٍ كتابه ورفع الأخرى مباركاً ، على نحو ما نرى فى أيقونه « المسيح ضابط الكل » التى تشدّنا بما ينطوى عليه وجهه من قوة إرادة كما لا يقل إلحاحا علينا ما يتميّز به من إنسانية غامرة تفيض من الجانب الإلهى فيه (**لوحة ٧٨**) أو نراه معتليا عرشه بين العذراء مريم والقديس يوحنا المعمدان Deesis[٤٣] (**لوحة ٧٩**) .

وفى أيقونة « المسيح ضابط الكل » من النصف الأول من القرن السادس (**أيقونة ٧٨**) نرى اللون الأرجوانى الكثيف يغمر رداء المسيح وعباءته ، ويضفى على الثنايا تدرّجات رهيفة تشيع على السطح مظهرا متجانسا مستويا لا تبدو معه الأبعاد الثلاثة للجسم . وتبرز من جوف العباءة « اليد المبارِكة » ، على حين تمسك اليدُ الأخرى بإنجيل غليظ لون غلافه من المُغرة المُصْفَرَّة مع خطوط ذهبية مرسومة حول الحُلىّ وتهشيرات تملأ فراغ السطح ، وهو ما يوحى بأن غلاف الإنجيل من الجلد المضغوط لا من المعدن ، ويتشكل الصليب الرئيس من أحجار كريمة زرقاء . ويُشرق وجه المسيح بلون عاجى دافىء على حين تحلّقت حول العينين بقع الضوء الشديدة . ويشدّنا المسيح إليه بوضوحه ويُجلّيه اللون البنفسجى القرمزى للشفتين والجفنين ، ويبدو إنسان العين أسودَ داخل قزحية بُنّية محوطة بالسواد ، وتكتنف هذا الوجه الرهيف التجسيد كتلة الشعر البنّى يتخلّلها اللون البنفسجى المتّسق مع رداء المسيح الأرجوانى مما يؤكد الوحدة اللونية للأيقونة ، ويلفّ الهالة الذهبية الكبيرة المحيطة برأسه إطار أزرق داكن ، كما ينتصب النصف العلوى من المسيح أمام كوّة بنّية مزخرفة بنوافذ طولية وإفريز أبيض تعلوه على كلا الجانبين حلية ذهبية . ويتميز هذا النمط من صورة المسيح « ضابط الكل » بالشعر المفروق المنسدل على الكتف اليسرى وبلحية مدوّرة قصيرة الشعر ، والذراع مرتكز إلى صدره على حين يحمل الذراع الآخر الإنجيل . ويذهب أندريه جرابر إلى أن هذا النمط قد ظهر منقوشا فوق نقد چوستنيان الثانى (٦٨٥ ــ ٦٩٥) مما يؤكد حرص الإمبراطور على تعزيز هذه الرابطة الروحية .

لوحة ٨٠ :
أيقونة الأم الرءوم الصربية



ولا ينبع المستوى الفنى الرفيع لهذه الأيقونة من الدقة والمهارة فى تطبيق تقنية التلوين بالشمع فحسب بل من تكوينها الكهنوتى الصارم والتصميم الخطّى لتفاصيلها . فلقد توصّل الفنان من خلال الوضعة المواجهة للمسيح فى محور الصورة ، وانفتاح عينيه على سعتهما دون التحديق فى شىء محدّد إلى الإيحاء بالتعالى والترفّع عن الزمان وبالإفصاح عن طبيعته القدسية . وفى الوقت نفسه اطّرح جانباً التراصف الصارم ، مع بثه الحياة فى الوضعة بلفت جسد المسيح صوب اليمين قليلا . ومن اللمسات اللافتة اختلاف مستوى إنسانى العينين ، وتقوّس حاجب العين اليسرى أكثر من الحاجب الأيمن مما أضفى على الوجه حيويّـة دافقة ، واختلاف تدلّى طرفى شارب المسيح ، وفرق شعر الرأس من الجانب لا من الوسط ، وتصفيف شعر اللحية فى اتجاه مضاد ، وتوفيق الفنان فى استخدام العناصر التجريدية والطبيعية معا بطريقة رهيفة للإيحاء تصويريا بالطبيعة الثنائية للمسيح إلهيا وإنسانيا . وليس لهذه الأيقونة من حيث أسلوبها مثيل مؤرّخ يمكن أن يؤدّى إلى تحديد تاريخها ، ومع ذلك يرجّح كورت ڤايتزمان أنها صوّرت فى القرن السادس ، كما يذهب إلى أن رفعة مستواها تؤكد أنه لا يمكن وقتذاك لغير القسطنطينية أن تنتج مثل هذه الأيقونة التى يغلب على الظن أنها كانت واحدة من هدايا الامبراطور جوستنيان الذى أمر ببناء الدير .

وقد انتقل تصوير الأيقونات بوصفه جزءا لا يتجزأ من الفن البيزنطى إلى البلقان وروسيا وإيطاليا حيث ما تزال التقاليد البيزنطية العريقة تطالعنا فى لوحات الفسيفساء الشامخة بـراڤينا والبنـدقية وروما

وباليرمو وسيفالو بصقلية ، كما تنبثق أعمال المصورين والإيطاليين « البدائيين »[٤٤] أمثال دوتشيو وتشيمابويه وچوتو مباشرة من تصاوير اللوحات البيزنطية ، أعنى الأيقونات . وإلى روح النزوع البيزنطية الصارمة للإبقاء على ما هو قائم ، وإلى قدرة الشرق الفريدة على الإصرار والمثابرة يعود الفضل فى استمرارية ازدهار فن تصوير الأيقونات على مرّ القرون إلى أن أصبح فى النهاية أقوى تقليد فنّى معمّر عرفته القارة الأوربية . ولم ينتشر «النهج البيزنطى» فى أنحاء شاسعة من الامبراطورية فحسب بل عبر حقبة تاريخية طويلة ، وظلت ملامحه نابضة بالحياة قرابة ألف عام نتتبّع أثرها بوضوح فى أيقونات القرنين الرابع عشر والخامس عشر . على أن فن تصوير الأيقونات مع ذلك قد لحقه بعض التغيير نظرا لما أتى به عصر النهضة من تطوّر ذى تأثير ، غير أن التقليد العريق ظل قائما دون تغيير فى روسيا حتى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فلقد كانت الأيقونة هى الشكل الوحيد فى الفن البيزنطى الذى ظل على ما كان عليه إلى يومنا هذا .

وفى الوقت الذى كانت إيطاليا فيه منتشية باكتشافها « الواقعية » بأشكالها المتعدّدة مثل المنظور الخطّى[٤٥] والمنظور الجوّى[٤٦] ، والذى كانت فيه ألمانيا والأراضى الواطئة ترعى الروح الفردية الذاتية فى مصوّريها وتُغذّيها ، وفى الوقت الذى أحدث فيه رمبرانت ثورة فى فن التصوير بأسلوبه المتميز فى استخدام تقنة الجلاء والعتمة[٤٧] استمر مصوّرو الأيقونات يقدّمون نفس الشخوص بنفس الأسلوب ، مؤثرين المضىّ فى الخضوع لقيود شِرْعتهم الفنية . فانطلاق الفنان وتركه العنان لخيالاته ومواهبه وإعمال فكره فى تأمل تقلّبات الزمن ، تلك العلامات البارزة فى فنون الغرب لم تلعب إلا أقل الأدوار فى فن التصوير الذى رعته الكنيسة الشرقية ، فلم يطرأ على هذا النوع من التصوير أى تغيير إلى أن انتهى إلى تدهوره واضمحلاله النهائى فى أواخر القرن الثامن عشر . ولم تكن لشخصية فنان الأيقونات الذاتية قيمة ما ، فظلّ أغلب المصوّرين مجهولى الأسماء ، ومع ذلك فإننا نجد الأيقونات عادة ممهورة بتوقيعات مصوّريها فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، غير أنه لم يُكتب لأصحاب هذه الأسماء أن تدخل التاريخ بوصفها شخصيات فنية على الإطلاق . فبينما اعتدنا مع إيطاليا صاحبة التاريخ الفنى الطويل فى الإشادة بسير فنّانيها الإلمام الوثيق بأسماء مصوريها الدينيين العظام ، ظل أولئك الذين وردت إلينا أسماؤهم من الشرق البيزنطى مُسْتخفين فى ضباب الغموض . وغالبا ما تمثّل الأيقونة السمات الخاصة للشخص المصوَّر ، ولعل هذا هو السرّ فى تكرار نفس الصورة بنفس النمط الإيقونوغرافى الأول وثباته على مدى القرون .

وتشتمل الأيقونات عادة على حروف تدل على عنوان الموضوع المصوَّر وعلى أسماء الشخوص المتعدّدة ، وهى نقوش تمكّننا من تحديد زمانها والمكان الذى صوّرت فيه . فثمة أشكال من الحروف والأساليب الكتابية تحدّد لنا ما إذا كانت الأيقونة قد صوِّرت فى آسيا الصغرى أو اليونان أو روسيا أو رومانيا أو بلاد الصّرب أو بلغاريا ، وهو ما يعين على تصنيف الأيقونات واستكناه الأسلوب المميز لكل منطقة ، فأيقونات البلقان على سبيل المثال تحمل الكثير من السمات الزخرفية التى تميّز فنون الريف على نحو ما نرى فى أيقونة « الأم الرءوم » الصّربية (**لوحة ٨٠**) حيث تتجاوز الهالة الذهبية حول رأس العذراء حافة الأيقونة إلى الإطار الأحمر مكوّنة قبة مركزية تشكّل تناغما بديعا مع الصورة المستطيلة . ومع ثراء زخارف الهالة والحواف المستقيمة للثياب عولجت العباءة فى بساطة كسطح مستو مغشّى بصيغة زخرفية نباتية . وعلى حين نجد أيقونات الأناضول خشنة متجهّمة ، نرى أيقونات المدرسة البيزنطية وبعض أيقونات المدرسة الروسية بالغة الرقة سابغة البراعة .

ومع أن فن الأيقونات قد انتشر فى العديد من الدول على مرّ العصور إلا أن استخدامه قد اتخذ

أشكالا متنوعة . ففى كل كنيسة شرقية كبيرة كانت أم صغيرة تقع عيوننا على العديد من الأيقونات ، إذ تُعدّ الأيقونة جزءا أساسيا مما تضمّه الكنيسة من محتويات وتنفرد بشعائر خاصة من التبجيل . كذلك نرى فى الكنيسة الروسية واليونانية والأرمينية الحاجب الأيقونى « إيقونوستازيس » ، وهو جدار حجرى يحجب الهيكل المقدس sanctuary حيث المذبح altarعن المجاز العريض الأوسط المخصّص لجمهور المصلين nave ، وفيه صفوف من التجاويف على رءوسها عقود ، ويضمّ كل تجويف أيقونة لقدّيس . وتتوسّط هذه الأيقونات إلى أعلى أيقونة رئيسة تعدّ المهيمنة على الأيقونات جميعا هى أيقونة « المسيح ضابط الكل » . وبجدار الحاجب الأيقونى أبواب ثلاثة ، الأوسط منها لا ينفذ منه إلى قدس الأقداس إلا رجال الدين والقيصر يوم أن يُتوَّج ، أما البابان الآخران فهما مقصوران على الرجال دون النساء .

ولا تقتصر الأيقونات على الكنائس وحدها ، فلا تخلو غرف المعيشة فى دول أوربا التى تدين بالأرثوذكسية من أيقونة فى أحد أركانها للتبرك بها ولدفع الحسد عن أصحابها ، فهى تشارك أفراد الأسرة حياتهم اليومية يقبّلونها ويبجّلونها ، غير أن اللمس اليومى للأيقونات بالأيدى وتقبيلها بالشفاة وتصاعد الدخان من المصابيح الزيتية والشموع المُسْرجة إلى جوارها يجعل لوحات الأيقونات سريعة الاهتراء . وعلى الرغم من إيحاء أسلوبها الجليل لنا بأنها عتيقة تضرب فى القدم فالقليل منها فقط يرجع إلى أبعد من القرن الخامس عشر . ولم تظهر إلى النور أية أيقونات ترجع إلى تاريخ سابق إلا بأخِرةٍ عندما تم اكتشاف حوالى مائتى أيقونة بدير سانت كاترين فى سيناء عام ١٩٣٩ يعود تاريخها إلى ما بين القرن السادس والقرن الخامس عشر ، وكلها على حالتها الأصلية السليمة لم يلحقها أدنى ترميم . ولا تفقد الروائع الفنية لدير سانت كاترين تفرّدها إلا مع أيقونات القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، فلا تصادفنا بين هذه وتلك غير أيقونات هابطة المستوى .

وينقسم تاريخ الأيقونات إلى فترة ما قبل « حركة تحريم الصور » وفترة « تحريم الصور » ثم فترة ما بعد التحريم . غير أن مواصلة الأقاليم الشرقية من الامبراطورية البيزنطية التى لم يعد للإمبراطور البيزنطى سلطان عليها لتصوير الأيقونات بعد صدور قرارات التحريم قد ألغى الفواصل بين فترتى ما قبل التحريم وما بعده ، فضلا عن أن التحريم لم يشكّل أى تغيير فى أساليب التصوير بها . والأمر الذى لا نزاع فيه أن عددا لا بأس به من أيقونات دير سانت كاترين يرجع إلى فترة ما قبل التحريم . وقد أجمعت النصوص الأدبية على أن أولى الأيقونات المصورة قد ظهرت متفرّقة خلال القرن الرابع ثم ازداد عددها خلال القرن الخامس إلى أن شهد القرن السادس ــ فى رأى كتزنجر ــ رسوخ عقيدة الأيقونات . والثابت أن الفتح العربى فى القرن السابع لم يعرقل وصول الأيقونات إلى سيناء أو يحول دون إنتاجها ، ولكنه على ما يبدو قد أوقف تدفّقها من القسطنطينية . ويرجّح كورت ڤايتزمان أن معظم أيقونات دير سانت كاترين المعزوّة إلى القرنين السابع والثامن قد وفدت من أقاليم كانت خاضعة وقتذاك لدولة الإسلام .

ومع احتفاظ أيقونات الدير المنسوبة إلى فترة التحريم بأسلوب فترة ما قبل التحريم فإن تأمّلها يكشف عن تخلّيها بعض الشىء عن أشكال التراث الكلاسيكى ، فنلمح آثار « النزعة الطبيعية » المتأغرقة التى كانت ماتزال تتجلّى بعنفوانها فى أيقونات القرن السادس وقد بدأت تتوارى ، كما نلمح جنوح الفنانين إلى استخدام الأشكال الخطّية الزخرفية المُجْملة التى تقترب من التجريد ولكن دون أن تقضى تماما على التقاليد الكلاسيكية طوال العصر البيزنطى.واستمرت المراكز التى واصلت إنتاج الأيقونات خلال فترة التحريم فى تصويرها مدة بعد انتهاء التحريم إلى أن توقّفت فى منتصف القرن العاشر حين بزغ أسلوب جديد وطّد أقدامه منذ ذلك الحين خلال عهد « البعث » تحت حكم الأسرة المقدونية .



لوحة ٨١ :
أيقونة قبطية . الأنبا مينا فى حماية المسيح . ويضم المسيح إلى صدره كتاب مقدس ويضع ساعده الأيمن على كتف مينا

وقد أمكن لأول مرة فى تاريخ تصوير الأيقونات تحديد تواريخ إنتاج الأيقونات نظرا لارتباطها بفن تصوير المنمنمات الذى استطاع المؤرخون تحديد تواريخها بدقة لا بأس بها . ويتجلّى فى أيقونات القرن العاشر على خلاف أيقونات القرنين السابع والثامن بل وصدر القرن العاشر اللجوء إلى « حصيلة » الأشكال الكلاسيكية واستخدام نسب الإنسان المألوفة وصيغ الأردية والأطواء والومضات الخاطفة المتقطّعة والتظليل اللونى الرهيف ، ولم يشذّ عن هذا التقليد إلا تحفظ الفنانين فى رسم الجسم الإنسانى بصورته الواقعية عندما خلعوا عن المسيح الجسد البشرى كوسيلة لصهر الروحانية المسيحية مع التقاليد الكلاسيكية . ومن هذا المنطلق لم يكن ما يسمى بعهد « البعث » المقدونى إحياء لأسلوب عهد چوستنيان والمراحل البيزنطية المبكرة بل كان طرازا متميزا نسيج وحده . وعلى حين كان أسلوب عهد « البعث » معروفا فى تصوير المنمنمات والحفر على العاج والفنون الدقيقة إلا أن دير سانت كاترين هو الذى وُجدت فيه أولى أيقونات القرن العاشر المعبّرة عن هذا الأسلوب الجديد . وثمة مراحل ثلاث لتصوير الأيقونات خلال القرن العاشر تواكب مراحل تطور تصوير المنمنمات ؛ إذ زادت عناية الفنانين فى أيقونات النصف الأول من هذا القرن بنسب الجسد الإنسانى بينما ظلّت الأشكال الآدمية على ما كانت عليه من تسطيح ، وازداد الاهتمام بالجسد خلال المرحلة الثانية فى منتصف القرن ، على حين تميّزت المرحلة الثالثة فى النصف الأخير من القرن العاشر بالألوان المُشْبعة التى تألّق لمعانها تحت تأثير الطلاء بالميناء المحجّزة[٤٨] .

على أن تحديد مراكز إنتاج هذه الأيقونات ما يزال أمرا عسيرا يغلب عليه طابع الحدس والتخمين . ولا ريب فى أن الإفادة الرشيدة من التقاليد الكلاسيكية خلال القرن السادس كانت ألزم فى القسطنطينية منها فى غيرها من مراكز الامبراطورية بشرقى البحر المتوسط مثل الإسكندرية وأنطاكية التى كانت فى أواخر العصر الكلاسيكى قد بدأت ترتشف من تأثيرات المناطق المتاخمة لها . ولما كان دير سانت كاترين قد شيّد فى عهد چوستنيان فلا شك فى أن ما أهداه هذا الامبراطور للدير من أيقونات كان يتفق وذوقه الرفيع .

وإلى جوار ذلك يضم دير سانت كاترين عددا كبيرا من الأيقونات المتجانسة التى توحى بأن مصدرها



لوحه ٨٢ : غرفة خزن الأيقونات بدير سانت كاترين بسيناء .

هو فلسطين والقدس على وجه التحديد ، وهى التى اشتهرت خلال القرن السادس بتوهّج قدراتها الفنية التى سرعان ما خمدت إثر الفتح العربى . ولقد احتفظ دير سانت كاترين على الدوام بصلات كنسية حميمة بالقدس ، ولا يزال تعيين رئيس أساقفة الدير يتم حتى اليوم على يدى بطريرك القدس .

على أن أية مقارنة بين أقدم أيقونات سيناء وبين الأيقونات المصرية القبطية لا تكشف عن وشائج وثيقة تسمح بعزوها إلى فنانين أقباط . ونستطيع أن نتبين منذ القرن السادس فصاعدا ـ كما تبين لڤيسيل من الصور الجدارية فى باويط وسقاره مثل لوحة الأنبا مينا فى حماية المسيح (**لوحة ٨١**)[٤٩] أن رسوم **الشخوص فى التصاوير القبطية تنفرد بنسبها غير السويّة وبنزوعها إلى الخطوط المستقيمة التى لا تدرّج فيها لونا وبعيونها المحدّقة ، على حين ما تزال أيقونات سيناء تلتزم إلى حد ما بالأشكال اليونانية بخطوطها المتموّجة ووضعاتها ونظراتها الأكثر نبضًا بالحياة ، وهى العناصر التى راعاها الفن السورى الفلسطينى أكثر مما راعاها الفن القبطى .**

وإذا صحّت النظرية القائلة بأن مجموعة الأيقونات المتجانسة فى دير سانت كاترين المنسوبة إلى الفترة من القرن السادس إلى الثامن ثم التاسع بل ربما العاشر أيضا قد وفدت من فلسطين وبيت المقدس بصفة خاصة تأكدت سلامة القول بتواصل إنتاج الأيقونات خلال فترة التحريم . ففى هذه الفترة الحرجة كانت فلسطين وسيناء خاضعتين للحكم الإسلامى ، ومن ثم لم تكن قرارات التحريم الامبراطورية تلْقى اعتبارا فى هاتين

البقعتين ، بل لقد كانت تَلْقَى على العكس من ذلك مقاومة شديدة فى أديرة فلسطين ، كما أنه لا يجوز افتراض أن سيناء وفلسطين كانتا المركزين الوحيدين لإنتاج الأيقونات فى الأمصار الشرقية خلال فترة التحريم .

ومع ازدهار الفن البيزنطى عامة وفن تصوير الأيقونات خاصة بعد انتهاء عصر التحريم أخذت الفوارق المحلية التى كانت موجودة قبل عصر التحريم وخلاله فى التلاشى ، وغدت القسطنطينية هى الحَكَم الفنى والثقافى المطلق ، وأخذ الأسلوب الجديد الذى نشأ فى العاصمة خلال عهد الأسرة المقدونية يعمّ إشعاعه جميع الأقطار النائية من الامبراطورية حتى بات من العسير تحديد ما إذا كان العمل الفنى وقتذاك قد تمّ فى العاصمة أو فى أحد المراكز الواقعة تحت تأثيرها . وليس من الصواب أن نتصوّر تميّز إنتاج العاصمة وحدها بالجودة ، فقد ظهرت فى الأقاليم أعمال رفيعة المستوى على أيدى فنانين بارزين تدرّبوا فى العاصمة ، كما أن العاصمة نفسها قد أنتجت بعض أعمال هابطة المستوى .

وفى المرحلة المبكرة من تصوير الأيقونات كانت تقنية الألوان الشمعية المثبّتة بالحرارة ــ على ما أسلفت ــ ذات أهمية كبيرة . وأشهر الآثار المرسومة بهذه التقنية هى پورتريهات الفيوم المصرية التى حفزت الكثير من العلماء إلى تصوّر أن هذه التقنية مصرية بحتة ، غير أنه قد ثبت استخدامها فى أماكن أخرى من العالم القديم ليس فوق الخشب فحسب بل وعلى الكتان والرخام أيضا وخاصة خلال العصر المتأغرق . ومن ثم لا يقوم استخدام تقنية الألوان الشمعية فى رسم الأيقونة دليلا على أنها مصرية ، يؤكد ذلك أيقونات دير سانت كاترين المرسومة بهذه التقنية التى تتميز بأسلوب لا ينتمى إلى تقاليد التصوير المصرية . وعلى أية حال فقد بدأت هذه التقنية فى الاندثار خلال القرنين السابع والثامن ، ولا أعنى بذلك أنها قد استبدلت بها وقتذاك تقنية التمپرا(٥٠) ، فقد كانت هذه التقنية مستخدمة فى تصوير الأيقونات منذ الأيام الأولى جنبا إلى جنب مع تقنية الألوان الشمعية ، وإنما المقصود أن تقنية الألوان الممزوجة بالبيض أو الغراء « تمپرا » قد غدت اعتبارا من القرن الثامن التقنية المفضّلة ثم الوحيدة المطبّقة بعد ذلك . وعلى الرغم من ذيوع تقنية التصوير بالزيت على يدى المصوّر الفلمنكى ڤان إيك Van Eyck فى مستهل القرن الخامس عشر وانتشارها من الأراضى الواطئة إلى شتى أنحاء أوربا فلم يكن لها تأثير محسوس على تصوير الأيقونات إذ ظلت تقنية التمپرا سائدة بعد ذلك لعدّة قرون .

ويرتبط شكل الأيقونة ارتباطا وثيقا بالوظيفة التى تؤديها ، كما تكشف لنا أقدم النصوص الأدبية عن أن الأيقونات فى أغلبها لم تكن سوى لوحات خاصة فى حوزة الأفراد ، فلم يكن بعض رجال الدين يهشّون لرؤيتها معروضة ، وكانت تلك الأيقونات تُزوَّد بغلاف واق لتيسير نقلها مع الحفاظ عليها على حين استخدمت أيقونات الكنائس لأغراض طقوسية ولم تكن لها أماكن محدّدة لعرضها ، بل كانت تُخزن فى غرفة جانبية لا تخرج منها إلا لعرضها فوق لوحة عرض الأيقونات « السنكسار » Proskynetarion فى أيام إحياء ذكرى أحد القديسيين كما هى الحال الآن فى بازيليكا سانت كاترين (لوحة ٨٢) . أو فى صحن الكنيسة معلقة فى صفوف طويلة على جدران المماشى . وهذه الأيقونات بدورها قابلة للنقل بالرغم من أنها لا تُحمل إلا داخل الكنيسة ، ومن ثم لم تكن ذات غطاء واق . أما الأيقونات الكبيرة الحجم فكانت تحتل أية مساحة مناسبة شاغرة فوق الجدران أو الأعمدة .

ولعل أحد الظواهر اللافتة فى أيقونات سيناء المبكرة هو أن أكثرها كان إما الأيقونة الوسطى أو أحد ضلفتى لوحة ثلاثية الطيّات . وكانت معظم الأيقونات المبكرة الثلاثية الطيّات ذات أحجام صغيرة ، ومن ثم كانت فى أغلبها معدّة للعبادة الشخصية ، وحين تُطوى الضلفتان فإنهما يغطيان الأيقونة الوسطى مثلما يُغطّى الغلاف الواقى الأيقونة القابلة للنقل ، ولا يكشفان عنها إلا وقت الصلاة . وعلى حين كان

إزاحة الغطاء الواقى عن الأيقونة أشبه ما يكون برفع الستار ، كان بسط ضلفتى الأيقونة الثلاثية الطيّات أشبه ما يكون بفتح باب « الحاجز الأيقونى » Iconostasis [الذى يحجب الهيكل عن الصحن] لمرور الامبراطور ، فيقع نظر المشاهد على الهيكل المقدس .

والمعروف أن الأرشمندريت أوسپنسكى قد نزح معه خلال رحلاته فى الشرق الأدنى فى منتصف القرن التاسع عشر إلى كييڤ بعض الأيقونات من دير سانت كاترين ومن أديرة جبل آثوس ، وأنه قد اقتطع بعض صفحات المخطوات من سيناء والقدس وآثوس لينقلها إلى روسيا . وهكذا يكون دير سانت كاترين بسيناء هو المكان الوحيد فى العالم الذى يحتفظ بعدد ضخم من الأيقونات المنتجة فى عصر ما قبل التحريم والتى يعد بعضها من الروائع الفنية ذات المستوى الرفيع ، وقد اجتُلب معظمها إليه فى شكل هدايا ونذور بينما أبدع الجانب الآخر منها فى الدير نفسه .

ونشهد فى أيقونة « العذراء والطفل » من النصف الأول من القرن السادس والمحفوظة حاليا بمتحف كييڤ للفن الشرقى والغربى وكانت فى الأصل بدير سانت كاترين ــ وهى الأيقونة الوسطى من لوحة ثلاثية الطيّات ـ (لوحة ٨٣ أ، ب) السيدة العذراء وهى تحمل الطفل يسوع وترتدى حبرة أرجوانية لا تغطى الجزء الأعلى من جسدها كما هى العادة بينما ينسدل غطاء الرأس على أذنيها وعلى حبرتها ويتوسّطه صليب ذهبىّ فوق الجبين . وتلبس تحت الحَبَرة خيتونا[٥١] بلون المُغرة الصفراء تتخلّله خطوط ذهبية دقيقة وضّاءة الومضات . ويتباين ثوب المسيح الأرجوانى البنى مع الأرجوانى البنفسجى لحَبَرة العذراء ، ويغشّى بياض الوجهين مسحة من اللون القرمزى على الخدود والأحمر على الشفاة وأطراف الأنف وحول الذقن . وتتّسق نضارة البشرة مع انفراجة العيون الواسعة ، وتحيط بكل من الوجهين هالة ذهبية ذات إطار أحمر . وأبرز ما يميّز وضعة العذراء هو ذلك التحرّر المتجلّى فى حركتها ، أعنى استدارتها صوب اليمين ، فيندفع كتفها الأيمن نحو المشاهد على حين يلتفت رأسها فى الاتجاه العكسى ، وبذلك يختفى التشكيل المحورى الصارم الأثير فى الفن البيزنطى . وقد ظهرت هذه الأيقونة فى وقت لم يكن تصوير العذراء قد لحقه أسلوب النمط الموحّد ، فيجلس المسيح الطفل على هواه فوق ذراعها الأيسر على حين تضمّه بذراعها الأيمن إلى كتفها . كذلك فإن إيماءة المسيح بكفّه المبسوطة بدلا من « إيماءة المباركة » التقليدية وملامح السعادة المرتسمة على وجهه البرىء تسبغ عليه الطابع الإنسانى . كما تتجلّى النزعة الطبيعية فى رسم العذراء والطفل فى ارتفاع مستوى تشكيل الوجهين والأيدى وفى وردية لون البشرة وفى عدم التفات العذراء ولا الطفل إلى المُشاهِد وثمة وشائج وثيقة تربط بين هذه الأيقونة وبين أيقونة « المسيح ضابط الكل » السابقة ، حيث نلمس نضارة البشرة فى كليهما وحيث تناول التشكيل الفنى الأيدى على الصورة نفسها ، واصطبغت الثياب فيهما باللون الأرجوانى .

وقد ردّ جميع العلماء الروس هذه الأيقونة إلى التقاليد السكندرية على وجه التحديد نظرا لاستخدام تقنية الألوان الشمعية المثبّتة حراريا ، غير أن آليس بانك ذهبت مؤخراً إلى أن تقنية الألوان الشمعية كانت معروفة فى عالم البحر المتوسط خلال العصر الكلاسيكى وبواكير العصر المسيحى وأن ظروف المناخ الجاف فى مصر هى وحدها التى حفظت لنا پورتريهات الفيوم ، كما يُشايع لازاريف الأستاذ ڤايتزمان فى أن هذه الأيقونة من إنتاج مراسم القسطنطينية فى القرن السادس عهد چوستنيان .

ويقف يوحنا المعمدان فى أيقونة من القرن السادس بمتحف الفن الشرقى والغربى بكييڤ وكانت فى الأصل بدير سانت كاترين (لوحة ٨٣ج) بالمواجهة فى رداء بنّى ذى أشرطة بنفسجية وهيماتيون[٥٢] من نفس اللون تتخلّلهما رقشات صفراء تومض بالضوء . ويضع يوحنا فوق الرداء وتحت الهيماتيون الفضفاض



لوحه ٨٣ أ : أيقونة السيدة العذراء تحمل الطفل يسوع [illegible]
متحف [illegible] الشرقي والغربي [illegible]
القرن السادس



لوحة ٨٣ ب : أيقونة السيدة العذراء (تفصيل) .

جزّة يتعانق فيها اللونان الرمادى والأخضر مع ومضات ضوئية بيضاء يبدو فيها الزغب . كما يشدّ على وسطه زنّاراً أسود ، وكلا الجزّة والزنّار من مستلزمات نُسّاك الصحارى . ويتدلّى الشعر الغزير البنّى والأسود على جبهته وكتفيه ، وتبدو لحيته شعثاء ، وينتعل صندلا أسود ، ويرفع ذراعه الأيمن وإن اندثرت معالم يده ، بينما يقبض بيده اليسرى على لفافة مفتوحة . ونرى فى الركنين العلويين جامتين تصوّر إحداهما المسيح والأخرى العذراء ، وكلاهما يرنوان إلى يوحنا . وعلى النقيض من لون بَشَرة يوحنا الكابى تبدو بشرة المسيح والعذراء بنّية صفراء ذات ومضات بيضاء ، ويحيط بوجه المسيح شعر رأسه البنى الداكن ولحية قصيرة ، ولكل من الشخوص الثلاثة هالة صفراء تختلف ظلالها . ومع أن يوحنا يواجه المُشاهِد إلا أنه لا يتطلّع إليه ، إذ تستدير رأسه صوب المسيح الذى ترتفع عيناه نحوه مثلما يشير إليه ذراعه المرفوع ، وبالرغم من عدم التقاء عيونهما فإن المرء يحسّ أن ثمة رباطا بينهما .

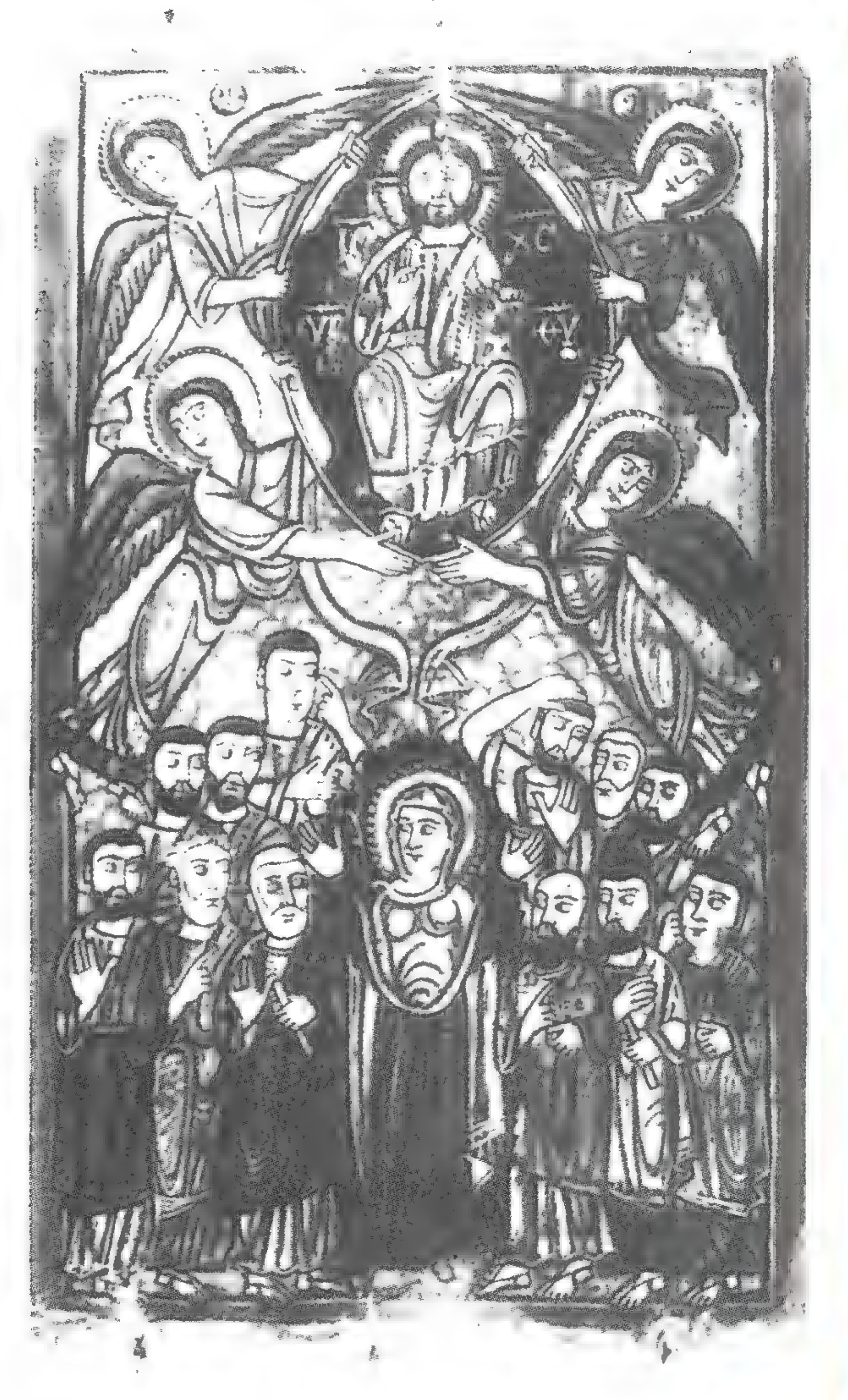
وتنتمى هذه الأيقـونة من الناحية الأسلـوبية إلى التقاليـد الكلاسيكية على نحو ملحـوظ ؛ وهذا للحرّية التى مارسها الفنان فى تصوير الـوقفة المسترخية والتواء الجسد ، ومالبث هذا الإنتماء أن حلّت محله وضعـة المواجهة الجامـدة ، كما أن استخدام الـومضات الخاطفـة وعدم انتظـام خطوطهـا يعطى انطباعا بالضوء العـابر . وتسترعى الانتباه الواقعية التى رُسم بها وجه يوحنا المعمـدان بجفونه المتورّمة والأكياس المتنفخة تحت العينين والشعر الكث الذى يُلقى الظل على الجبين الضيق ، فهى صورة حيّة لناسك البريّة .

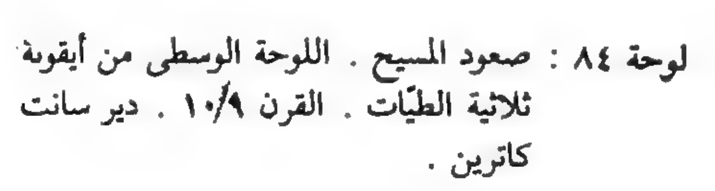
وبطبيعة الحال لا يمكن أن تكون القسطنطينية هى مصدر هذه الأيقونة إذ يبتعد أسلوبها تماما عن أسلوب الأيقونتين السابقتين . ويكاد معظم العلماء المتخصّصين يُجمعون على عزو هذه الأيقونة إلى مصر ، وبصفة خاصة لاستخدام تقنية الألوان الشمعية المثبّتة حراريا ، ويُرجعون تاريخها إلى نهاية القرن الخامس أو مستهل السادس ، ولعلها أقدم أيقونات دير سانت كاترين .

أما أيقونة « صعود المسيح »[٥٣] بدير سانت كاترين (لوحة ٨٤) وهى الأيقونة الوسطى من لوحة ثلاثية الطيّات من القرن التاسع أو العاشر ، فقد رُسمت بالأسلوب التقليدى حيث نرى المسيح داخل هالة لوزية داكنة الزرقة يرفعه ملائكة أربعة إلى السماء ، ويبدو فى رداء أزرق وعباءة قرمزية فى وضعة جالسة وإن لم يظهر أثر لمقعد وهو يضفى البركة بيده اليمنى ساندا مخطوطة ضخمة فوق فخذه الأيسر، ويحيط بالهالة الحمراء حول وجهه ذات الصليب الأبيض إطار من الأحجار الكريمة . ومن بين الملائكة الأربعة ينبثق العلويان منهم فى أردية قرمزية وعباءات خضر من وراء الهالة بينما لا يحلّق الأدْنيان منهم وهما فى أردية زُرْق وعباءات قرمزية أفقيا كالعادة ، ولكنهما يبدوان فى وضعة غامضة تتراوح بين الوقوف والتحليق . ولجميع الملائكة أجنحة بنّية وحُمْرٌ ، ولكل من المَلَكين العلويين هالة زرقاء والأدنيين هالة حمراء محاطة بالجواهر ، وتُشرق الهالات بالضوء للإيحاء بالشّفافية . كذلك تتجلّى شفافية الهالة البيضاوية المحيطة بصورة المسيح حيث تبدو سواعد الملائكة من خلالها . ورُسمت حافة الهالة التى يمسك بها الملائكة وكأنها طوق ، وقد علا فوق أكتاف الملائكة قرص شمس أحمر صغير وقرص قمر أزرق ، على حين انتشر اللون الأصفر فى الخلفية بدلا من اللون الذهبى . وتشكّل أطراف عباءتى المَلَكَين الأدنيين شكل آلة الليرا المـوسيقية فـوق رأس العذراء لتأكيد أهمية موقعها فى مركز الجزء الأسفل من التشكيل الفنى . وتواجه العذراء المُشاهِد فى وضعة العابدة برداء قرمزى وحبَرة رمادية ، ومع ذلك فهى لا تتطلّع أمامها مباشرة بل صوب الجانب ، ويقف التلاميذ الإثنى عشر عند سفح جبل فى صفين متماثلين حول العذراء يرتدون ثيابا زُرقا وحُمرا ، ونلاحظ أن الألوان الغالبة على الأيقونة هى الأصفر والأحمر والبنى بالإضافة إلى بعض درجات الأزرق .



لوحة ٨٣ ج : أيقونة يوحنا المعمدان . القرن السادس . متحف كييف للفن الشرقى والغربى .





لوحة ٨٤ : صعود المسيح . اللوحة الوسطى من أيقونة ثلاثية الطيّات . القرن ٩/١٠ . دير سانت كاترين .

ويُلفت النظر أن العذراء تقف بقدميها فوق مسند مضلّع مرصّع بالأحجار الكريمة ، وهو شىء غريب فى العراء حيث جرى مشهد صعود المسيح . وأغلب الظن أن الفنان لجأ إلى رسم هذا المسند ليشير بوسيلة فنية إلى ارتفاع قدر العذراء ، وكذا نلحظ أنها تقف أمام شجرة ذات أغصان صُفر وزهور حُمْر . وليس من المستغرب تصوير مشهد خلوى فى مثل هذه المناسبة فإن خلفية لوحة « صعود المسيح » فى باويط نشمل هى الأخرى بضع شجيرات وزهور بيض . والراجح أن مصدر هذه الأيقونة أحد المراسم الفلسطينية حيث رُسمت الوجوه بيضاء فى لون الطباشير بأسلوب فجّ فى خطوط حُمر قوية دون أيّة تدرّجات لونية انتقالية ، وتتشابه فيها حملقة العيون .

ويبدو المسيح فى أيقونة « غسل أرجل التلاميذ »(٥٤) بدير سانت كاترين ــ وترجع إلى النصف الأول من القرن العاشر ــ (**أيقونة ٨٥**) فى رداء أرجوانى داكن وإزار أزرق قاتم وهو ما يباين ألوان الحواريين

لوحه ٨٥ :

أيقونة غسل أرجل الحواريين . النصف الأول من القرن ١٠ . دير سانت كاترين .

الخفيفة الذين يرتدون أردية زُرقا باهتة ذات شرائط قرمزية عريضة وعباءات رمادية باستثناء بطرس الذى يتميّز عن رفاقه بعباءة بُنّية صفراء . وجميع الوجوه ذات لون وردى بينها الشفاه والوجنات وأطراف الأنوف قرمزية تتخللها ومضات ضوئية بيض . ويجلس بطرس على متّكأ ذهبى ، وتتدلّى قدماه فى حوض ذهبىّ مملوء بالماء يُوحى بالشفافية ، ولُوّنت هالة المسيح بنفس اللون الذهبى اللامع للخلفية . ويقف المسيح أمام مبنى أخضر ذى سقف قرمزى مسنّم ، على حين يحيط بالحواريين مبنى بسيط بلون أخضر باهت . والأمر الغريب النادر الذى يسترعى الانتباه فى هذه الأيقونة هو الجدار المشيّد فى أمامية اللوحة بكتله الخُضر ذات الحواف السوداء والتى يعترضها فى المنتصف عتبة الباب المطلى بنفس اللون ولكن فى صبغة داكنة .

وقبل العصر الذى صوّرت فيه هذه الأيقونة وقع اختيار الفنانين عند رسم مشهد غسل الأرجل على لحظتين تصوّر إحداهما المسيح وهو يمسّ قدمى بطرس والثانية وهو يغسلهما بالفعل . أما فى هذه الأيقونة فلا يغسل المسيح قدمى بطرس بل يصغى إليه وهو يشير بإحدى يديه إلى رأسه قائلا : « ليس رجلىّ فقط بل أيضا يدىّ ورأسى » . ولا ينحنى المسيح للوصول إلى قدمى بطرس ولكنه يقف منتصبا بينما تمسّ يداه الممتدتّين رُكبتى بطرس . وعلى حين أن الفنان قد أوحى بغسل الأرجل إلا أنه لم يلتزم بالواقعية كما خصّ المسيح بوضعة وقورة تواكب الجلال والهيبة المعروفة عن العصر البيزنطى الوسيط . ومن بين الحواريين الواقفين خلف بطرس ثلاثة فقط ذوو شعر أبيض يمكن تمييزهم ، والأول أصلع ولعله بولس بوصفه قائد المجموعة ، والثانى هو أندراوس بشعره الأشعث ، والثالث هو يعقوب الشديد القُرب من المسيح . أما بقية

الحواريّين فذوو شعور بُنّية داكنة ، وهم إما ملتحون أو حليقون مثل الواقف فى أقصى اليمين والذى يمثل إما فيليب أو توما .

ومن الناحية الأسلوبية استخدم الفنان أجسادا نحيلة مع بقع ضوء غامر بما يتجلّى معه أثر انبعاث أشكال فن التصوير الكلاسيكى من جديد بعد انتهاء فترة التحريم ، كما أنه آثر رسم الأجسام على شكل خطوط متوازية مستقيمة بدلا من رسمها فى أنماط توحى بالأجساد فعلا . وعلى العكس من ذلك يكشف رسم الوجوه عن تشكيل فنى استخدم تقنية ضربات الفرشاة التلقائية ، مؤكدا على حُمرة أطراف الأنوف وبياض إنسان العين مما جعل نظرات شخوصه عميقة فاحصة . ولا ينتمى هذا الأسلوب إلى القسطنطينية ولكنه يعبّر عن بعض التجديدات التى نشأت بالعاصمة وقتذاك ، غير أنه من المتعذر تحديد مكان إنتاجها . ويلفت أنظارنا شكل هذه الأيقونة العريض على غير العادة مما يجعلنا نتساءل عن الغرض الذى صُوِّرت من أجله ، ولعلها كانت جزءا من إفريز فوق الحافة العليا لحجاب هيكل الكنيسة .

وثمة أيقونة لبطرس الرسول بنفس الدير ترجع إلى القرن السادس (لوحة ٨٦) نلمس فيها التوازن الرهيف بين توزيع الألوان واللّمسات العريضة للفرشاة فى تصويرها للثياب وبين الخطوط الدقيقة فى تصوير اللحية وشعر الرأس . وكافة الملامح واقعية لا تُخفى عضلات العنق ونظرة العينين ، والوضعةُ مواجهة وفق التقاليد البيزنطية مما يرجح أن هذه الصورة قد أنجزت فى أحد مراسم القسطنطينية . وتشير عصا الراعى التى يعلوها الصليب إلى رسالة القديس بطرس الذى تنطوى نظرته على الحزن الذى استشعره حين سأله المسيح ثلاث مرات إن كان يحبّه قبلما يترك له غنمه كى يرعاها .

وبكنيسة القديسة فرانسواز [سانتا ماريانوڤا سابقا] بروما أيقونة من منتصف القرن السابع تعدّ نموذجا لصورة « العذراء المُرشِدة إلى الطريق السوىّ » (لوحة ٨٧) وهو أحد أقدم النماذج المسيحية وأعلاها شأنا . ويبدو فيها وجه العذراء شديد التبسّط ، شرقيا أكثر منه كلاسيكيا ، ويتباين اللون الوردى لبشرة العذراء مع صرامة ملامحها وخاصة العينين بلا جفون المتطلّعتين صوب المُشَاهِد وكأنها لوحة پورتريه تُرهص بما سيكون عليه الحال بعد فترة تحطيم الأيقونات .

وإلى جوار هذه المجموعة السابقة فإن الأيقونة الشهيرة المعروفة باسم « عذراء ڤلاديمير » ـــ وهى أيقونة من القرن الثانى عشر ـــ تعدّ أحد أقدم نماذج هذا النوع الخاص من التصوير (لوحة ٨٨) . وقد انتقلت هذه الأيقونة التى يزعم البعض أنها من تصوير القديس لوقا من القسطنطينية إلى كييڤ عام ١١٣٠م مع السلطة فى انتقالها . وفى عام ١١٥٣ نقلها أندريه بوجوليوبسكى من كييڤ إلى ڤلاديمير القريبة منها إلى أن نُقلت فى عام ١٣٩٥ إلى موسكو بعد أن تحرّرت المدينة من احتلال التتار . وإلى هذه الأيقونة يُنسب الفضل فى حماية المدينة من غزوات التتار التالية فى أعوام ١٤٨٠ ، ١٥٢١ وغزوات الپولونيين عام ١٦١٢ . وقد اتخذ نمط العذراء فى هذه الأيقونة النموذج الذى يطلق عليه الروس اسم « العذراء الحانية » وإن اشتهرت الآن باسم « عذراء ڤلاديمير » .

وقدّمت محارف القسطنطينية فى مستهل القرن الثانى عشر صورة للمسيح « ربّ المجد » (لوحة ٨٩) ، وهى لوحة مطليّة بالميناء ومرصّعة بالذهب يتوسّطها المسيح المخلّص متربّعا فوق عرشه المزدان بالصليب ممسكا بالكتاب المقدس . وتكتنف عرشه جامات أربع تضم الرسل الأربع جالسين إلى قماطرهم دلالة على المحبّة الإلهية المنبثقة من شريعة المسيح .



▷ لوحه ٨٦ :

أيقونة بطرس الرسول . تصوير بالألوان الشمعية . دير سانت كاترين . القرن السادس .

وفى القرن نفسه ظهر بورتريه أخّاذ للقديس ديمتريوس من سالونيكا الذى استشهد فى عام ٣٠٦ عهد الامبراطور مكسيميان ، وكُرِّست باسمه كنيسة سالونيكا خلال القرن الخامس . وكان يصوَّر دائما إما معتليا عرشا أو واقفا فى بزّة محارب أو قائما بالصلاة أو ممتطيا جوادا حاملا سلاحه . وهذه الأيقونة (لوحة ٩٠) نموذج للأيقونات الروسية المبكرة التى ترسّمت خطى « النهج البيزنطى » ، وهو ما نلحظه فى التباين بين الألوان الدافئة للثياب وبين درجات لون البشرة ، وفى المعالجة الصارمة لملامح الوجه ، وفى النظرة المصوَّبة إلى الجانب . ولا يعرب عن الطابع الروسى فيها سوى الشارب واللحية الدائرية المحيطة بالوجه والحاجبين المحوّرين ، وهو ما يؤكد جدارة التلميذ الروسى حين يستوحى أساتذة الفن البيزنطى .

ولقد حدا التهافت على اقتناء هذه الصُّوَر المقدسة فى الكنائس والبيوت إلى إنشاء مدارس نظامية لتصوير الأيقونات فى مواقع متعدّدة كان أكثرها أهمية فى بيزنطة ، وكانت مدارس سالونيكا وكريت وإيطاليا على اتصال وثيق بها . وبعد سقوط بيزنطة عام ١٤٥٣ فى يد الأتراك العثمانيين لجأ مصورو الأيقونات إلى الجزر اليونانية لمواصلة تقاليد حرفتهم النبيلة . غير أن حرمان هذه الحرفة من بيئتها الحضارية جعل من العسير عليها الاحتفاظ لمدة طويلة بنفس مستواها القديم ، فلم تكد تنقضى بضعة أجيال حتى هبط مستواها إلى مستوى الفن الريفى ، وإن بقى الأمر على خلاف ذلك فى روسيا التى سبق أن قلنا أن فن تصوير الأيقونات ظل بها محافظا على مستواه الرفيع حتى القرن الثامن عشر . وكان الغراندوق ڤلاديمير « الورع » الذى بذل الكثير لدعم العقيدة فى كييڤ قد اجتذب إليه العديد من الفنانين اليونانيين الدين انكبّوا على تزيين أول الكنائس المسيحية التى شُيِّدت فى هذه المدينة منذ ألف عام بلوحات الفريسك والفسيفساء . وغدت كييڤ مركزا هاما للفن المسيحى الجديد ، وكانت لها مدرستها الخاصة الهامة لتدريب المصورين ، غير أن هذه الحياة الفنية المزدهرة ما لبثت أن أجهضتها غزوات المغول فى القرن الثالث عشر . وكانت ثمة مراكز أخرى لتصوير الأيقونات فى موسكو ونوڤجورد ويوكوف مما أبقى روسيا أيامها موطنا نشطا لتصوير الأيقونات ، وفيها نشأ « الحجاب الأيقونى » الذى يحمل العديد من الأيقونات كما أسلفت ، وفيها أيضا بدأت إحاطة لوحات الأيقونات الخشبية بأطر فضية منقوشة نقشا ناتئا[٥٥] أو مزركشة بالزخارف المفرّغة[٥٦] المرصّعة بالجواهر .

ومن بين الأيقونات الروسية التى احتذت النهج البيزنطى لوحة « الملاك ذو الشعر الذهبى » من القرن الثالث عشر والمعزوّة إلى مدرسة نوڤجورود (لوحة ٩١) حيث الرأس منحنية بعض الشىء والشعر مجدول فى ضفائر تنسدل على الكتفين ويضمّها فوق الجبين خاتم ذو حجر كريم أحمر .

وتقدم يوغوسلافيا أيقونة بيعة تصوّر « صلب المسيح » من مستهل القرن الرابع عشر (لوحة ٩٢) ، اتسم توزيع الموضوع المصوّر فيها بالتناسق المرهف . ونرى الجزء الأعلى من جسد المسيح وكذا رأسى مريم ويوحنا تتجاوز الخافة المعمارية فتشغل السماء الروحية العلوية المذهّبة التى نرى على جانبى قمتها ملاكين يحملان علامات النصر ، على حين ترنو رأس المسيح المنحنية نحو أمه المرتدية ثوب الحداد . ويسند يوحنا أحد ذراعيه بالآخر متكئاً عليه برأسه ، بينما يعانى كلاهما مرارة الحزن الدفين . ويوحى ثوب العذراء المحتشم بشدّة الأسى ، على حين يعكس تشكيل جسد المسيح وتهدّل مئزره الأناقة التى تميز بها عهد آل پاليولوجوس .

لوحه ٨٧ :

أيقونة مريم والطفل يسوع . تصوير بالألوان الشمعية . روما . كنيسة القديسة فرانسواز الرومانية . منتصف القرن ٧ .

◁

لوحه ٨٨ : أيقونة عذراء ڤلاديمير . تصوير على الخشب . مطلع القرن ١٢ موسكو . متحف ترتياكوف .

◁ لوحه ٨٩ :

أيقونة المسيح ربّ المجد . ميناء مرصّعة فى الذهب . مستهل القرن ١٢ . كنيسة القديس مرقص بالبندقية .



ومن أشهر أيقونات القرن الرابع عشر صورة « الملاك ميكائيل » المحفوظة بالمتحف البيزنطى فى أثينا (**لوحة ٩٣**) . وتصور الأيقونة النصف الأعلى من جسد الملاك حاملا دلائل رسالته وهى عصا الرسول ذات البيرق ورمز الكرة الأرضية يعلوها الصليب البيزنطى منقوشا عليه حروف ثلاثة هى X التى تقابل الخاء العربية رمزا لخريستوس أى المسيح ، و D رمزا لكلمة « ديكايوس » اليونانية أى العادل ، و K رمزا لكلمة « كريتيس » اليونانية ومعناها الحَكَم . ويبدو وجه الملاك فوق أرضية ذهبية فى تشكيل فنى تجلّله مساحات من الضياء والظلال تزيد وتنقص ، والعينان الداكنتان هما البقعتان القاتمتان الوحيدتان إلا أنهما ينبضان بالجدة والإصرار . وينتصب الوجه المطوّق بخصلات الشعر المضمومة التى تبدو بين قمّتى الجناحين الملوّنين بنفس اللون البنىّ فوق جذع يتألق ثوبه بخطوط دقيقة متقاربة ، ومن فوقه على الجانب الأيمن معطف داكن ، وهكذا تنطلق الضياء من أعماق الصورة . ومن خلال الوجه المتجه إلى حد ما نحو اليسار تبلغ هذه الضياء أبصار مشاهدى الأيقونة وكأنما تغمرهم ضياء الرسالة التى يحملها « قائد الكتائب السماوية » على حدّ ما يصفه به النقش المسجّل على جانبى رأس الملاك .

ويحتفظ متحف التاريخ بلننجراد بأيقونة فذّة من القرن الرابع عشر تُنسب إلى مدرسة نوفُجورود تصوّر القديس مارجرجس يقضى على التنين »[٥٧] (**لوحة ٩٤**) ، والخلفية فيها قرمزية فوق مهاد صخرية . ويسترعى انتباهنا انثناءة جذع القديس ورأس الجواد ، وهى بطبيعة الحال حركات رمزية غير واقعية .





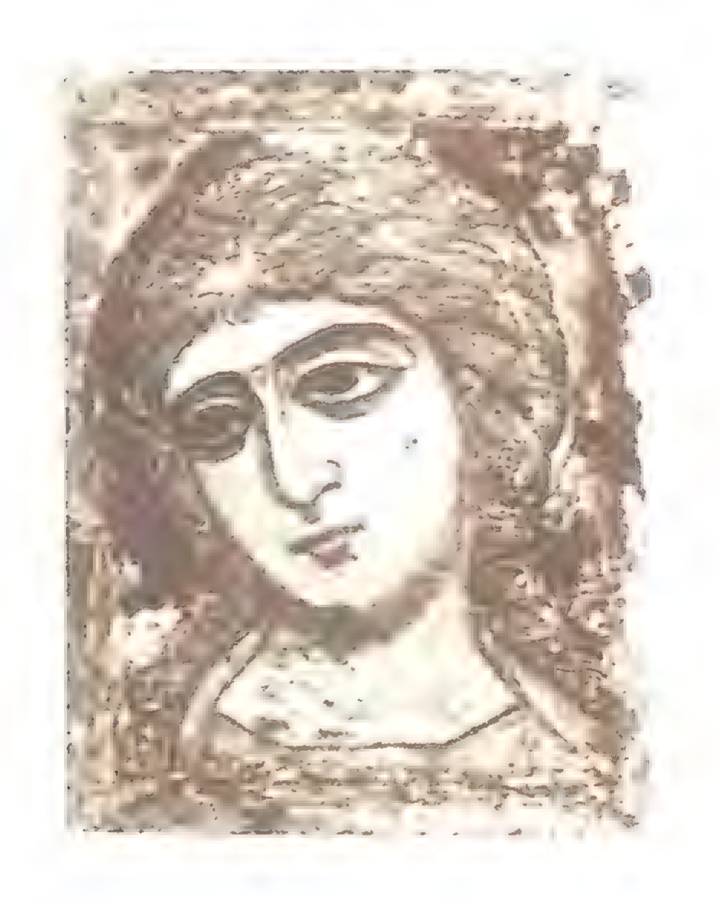


لوحة ٩٠ :
أيقونة القديس ديمتريوس من سالونيكا .
تصوير على الخشب القرن ١٢ . متحف
التاريخ بلننجراد .

ولا يفوتنا أن نقدم من بين روائع القرن الرابع عشر أيقونة « عذراء نهر الدون » [دونسكايا] من تصوير الفنان اليونانى ثيوفانيس (**لوحة ٩٥**) وكانت فى الأصل بكاتدرائية البشارة فى الكرملين بموسكو وهى الآن بمتحف ترتياكوف بموسكو . وهى لوحة تحتشد بالحركة كما يتجلّى فيها الأثر « الانطباعى » .

على أن القرن الخامس عشر هو العصر الذى بلغ فيه تصوير الأيقونات فى روسيا ذروته وكان أعظم مصوّريه هو أندريه روبليڤ Andrej Rublev الذى تميّزت أعماله برقة سابغة أسوق من بينها أيقونة « الثالوث المقدس » (**لوحة ٩٦**) حيث نشهد الملائكة الثلاثة يحملون البشارة إلى ابراهيم بأن ساره ستنجب له ابنا بعد أن بلغ من العمر عتيّا . وقد اختصر الفنان القصة الواردة بسفر التكوين فيما هو جوهرى ولم يُشِرْ إلى ابراهيم وسارة إلا من خلال بيتهما فى زاوية الصورة ، وصوّر الملائكة الثلاثة فى فراغ نورانى . وتلفتنا رهافة الألوان الصفراء والبرتقالية والزرقاء التى يتخلّلها لون الرداء البنى للشخصية الوسطى ، وتتجلّى وحدة الطبيعة من تشابه السمات والثياب وتمايز الشخوص باختلاف اتجاه رءوسهم ومواضع أياديهم . وتمثّل الآنية التى يغترفون منها كأس القربان ، ونرى الآب إلى اليسار يومىء بالبركة كما يومىء بها الابن فى الوسط ، على حين توحى الروح القدس إلى اليمين بالانحناء تجاههما . وهنا لا يفوتنا أن تصوير الأيقونات من الفن الرمزى لا الواقعى ، فالأيقونة تعبّر بالخط واللون عن التعاليم اللاهوتية للكنسية .

ومن أبدع أعمال روبليڤ الباقية أيقونة « وجه المخلّص » المحفوظة بمتحف ترتياكوف (**لوحة ٩٧**) ، حيث يتحوّل الوجه الطويل الذى تحيط به كتلة من الشعر الداكن بعد مستوى اللحية إلى لون أشد نصاعة . وتمتد هذه النّصاعة حتى نهاية عنقه الماثل من فوق ثيابه الزرقاء ، الأمر الذى يُضفى قيمة لهذا اللون الناصع نتيجة للتباين بينه وبين الثوب . ويدلّ تشكيل الوجه على ارتفاع مستوى الصّنعة الذى يتجلّى فى الاستخدام المتنوّع لظلال اللون الواحد فيجىء بعضها أفتح من غيرها مما يُسفر عن انطباع بالقوة والانسجام بين أجزائه . والعينان هما العنصران الوحيدان فى الأيقونة المتميزان بالحيوية ، فمن تحت الجفنين يتسرّب النظر فى وقار شديد كأنه صادر من أعماق النفس . ويمكن القول بأن النظرة الصادرة من الصورة لا تسعى وراء المشاهد المتعبّد وإنما تصيبه فى السويداء من قلبه إصابة مباشرة .



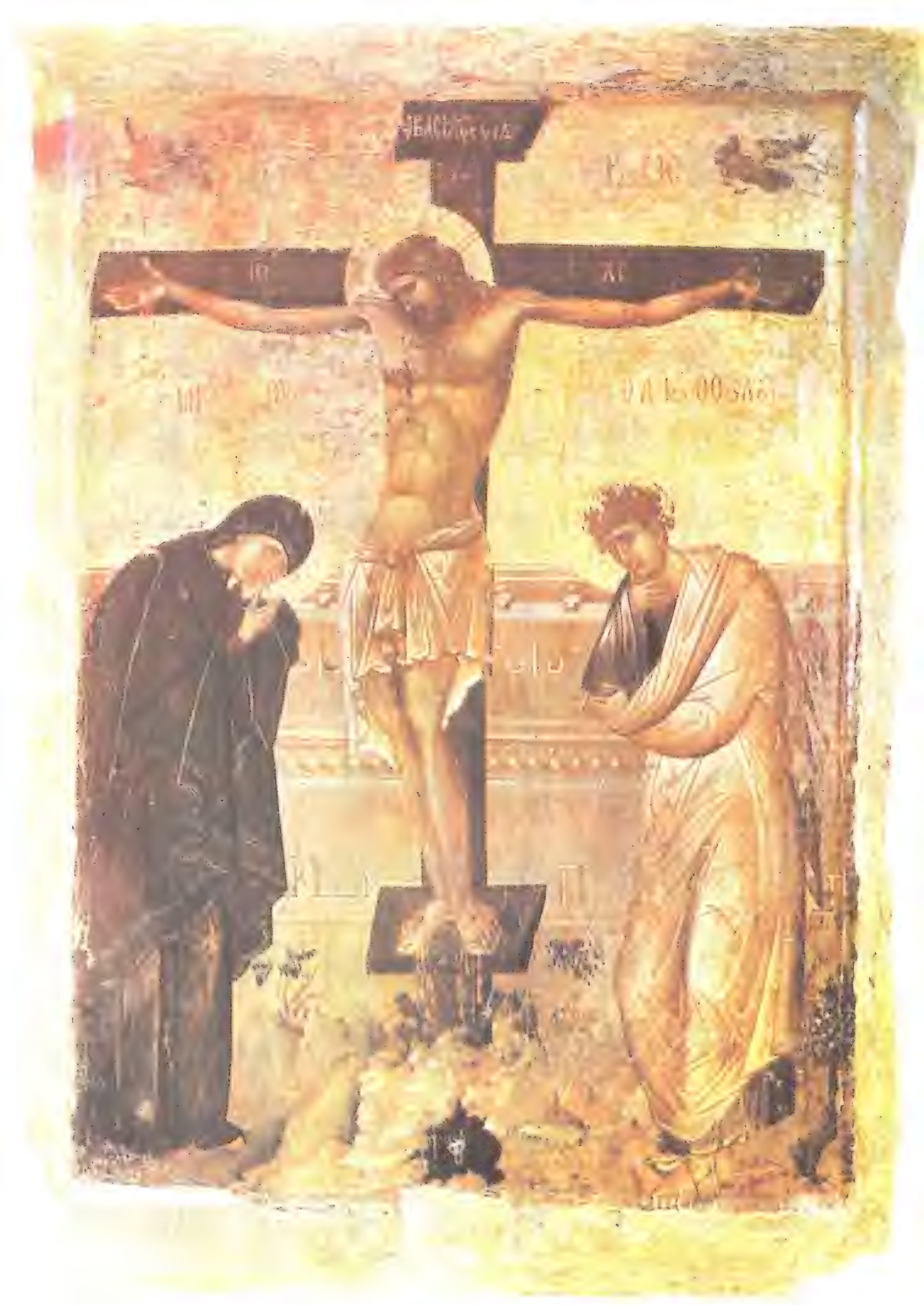
لوحه ٩١ :

ايقونة الملاك ذو الشعر الذهبى . القرن ١٣ . مدرسة نوفجورد . متحف التاريخ بلننجراد .



لوحة ٩٢ : ◁

أيقونة صلب المسيح (عـا الخشب) . مستهل القرن ١٤ المتحف القومى بأوخريد يوغوسلافيا .





لوحه ٩٤ :

أيقونة القديس مار جرجس يصرع التنين . مدرسة نوفجورد . القرن ١٤ . متحف التاريخ بلننجراد .

لوحه ٩٥ :

أيقونة عذراء نهر الدون [دونسكايا] من تصوير الفنان اليونانى تيو فانيس . متحف ترتياكوف بموسكو .



◁ لوحه ٩٣ :

أيقونة الملاك ميكائيل . تصوير على الخشب . القرن ١٤ . المتحف البيزنطى بأثينا .



لوحه ٩٦ : أيقونة الثالوث المقدس . تصوير أندريه روبليف . تصوير على الخشب . مطلع القرن ١٥ . متحف ترتياكوف بموسكو .

لوحه ٩٧ : أيقونة وجه المخلّص . تصوير أندريه روبليف . تفصيل من لوحة شفاعة العذراء [ديسيس] تصوير على الخشب . مستهل القرن ١٥ . متحف ترتياكوف بموسكو .



ومن الربع الأخير من القرن الخامس عشر حفظ لنا الزمن أيقونة آسرة تُنسب إلى مدرسة المصور ديونيسوس هى « إنزال المسيح من فوق الصليب »[٥٨] (لوحة ٩٨) ، ويتجلى أسلوب هذه المدرسة فى استخدام ألوان المُغرة والأحمر والخطوط الحلزونية التى تشكل الأجساد الممطوطة برشاقة ومرونة تبلغ هدفها المثير والموحى بالموضوع المصوّر . ومن تحت اللافتة وعارضة الصليب الأفقيتين تنثنى الأجساد وتلتوى فى حركة بطيئة وكأنها تقلّصات الألم .

ويحتفظ متحف ترتياكوف أيضا بأيقونة بديعة تمثل الأنبياء دانيال وداود وسليمان (لوحة ٩٩) تُعزى إلى القرن الخامس عشر أعرض منها تفصلا أخاذا جديرا بالتأمل .

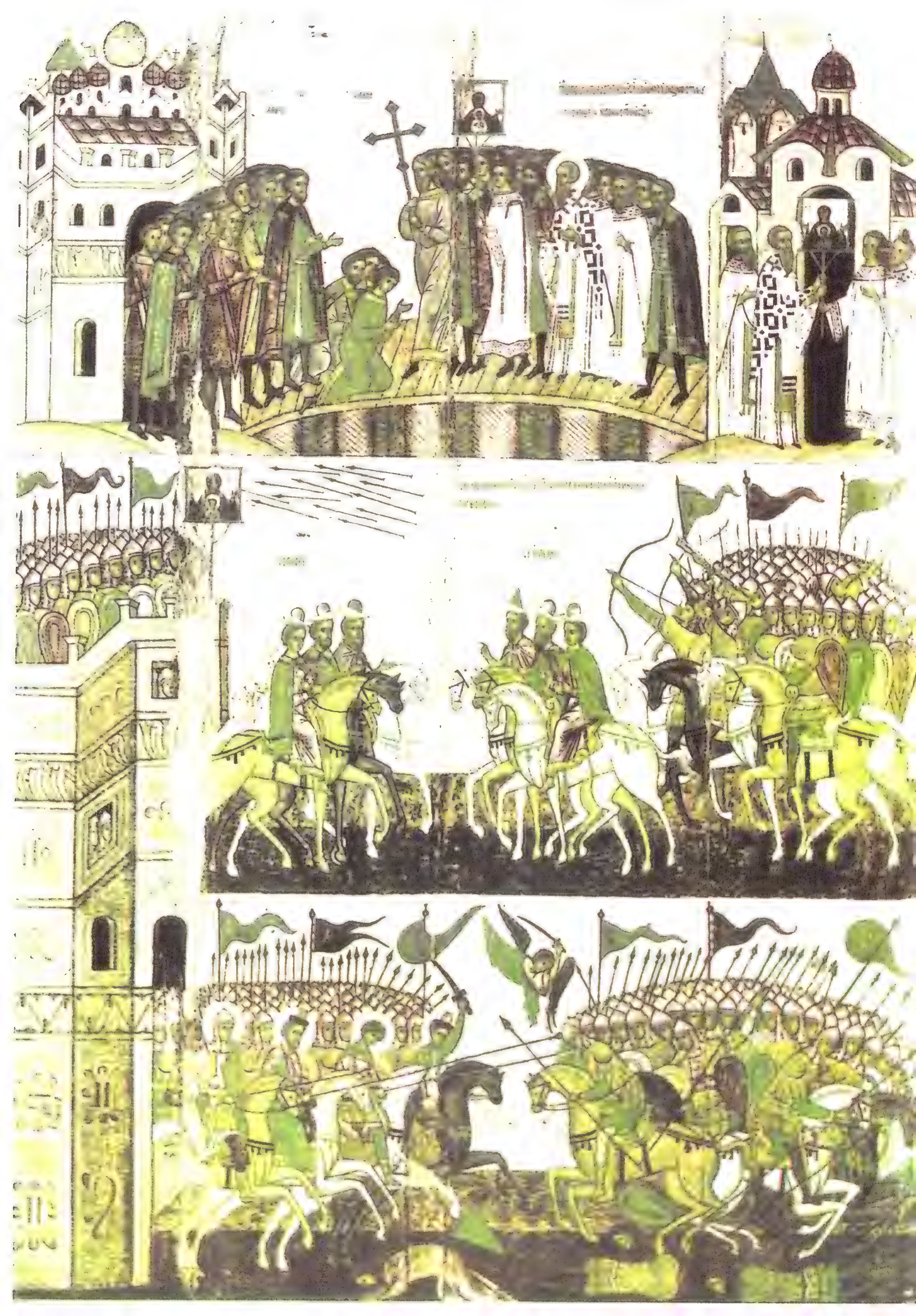
ولمدرسة نوفجورود أيقونة فريدة تمثل « مراحل القتال بين مدينتى نوفجورود وسوزدال » (لوحة ١٠٠) وهو أحد الموضوعات التاريخية النادرة التصوير فى مجال الأيقونات تحكى أحد مراحل الهجوم الذى شنّه أمير سوزدال على مدينة نوفجورود خلال القرن الثانى عشر . وترجع أهمية هذه الأيقونة إلى الدور الذى لعبته أيقونة العذراء المرفوعة فوق أسوار مدينة نوفجورد لحمايتها بينا تتساقط عليها سهام رماة مدينة سوزدال كما يتبينّ فى الصورة . وتتجلّى فى هذه الأيقونة سمات أسلوب مدرسة نوفجورود المولعة بدقة الرسم وتجاوز الواقع المباشر .

وكان المصوّرون فى هذه المدارس الروسية حرفيين مهرة ينتظمون فى نقابات أو طوائف . وإذ كانت هذه المدارس فى أغلب الأحوال جزءا من أحد الأديرة الكبرى التى ترعى الفن الدينى فقد كان ثمة رهبان يعملون أيضا فى هذه المدارس يصوّرون الأيقونات الأدنى شأنا والتى لا ترقى إلى مستوى إنجازات الفنانين الموهوبين مع التزامهم الدقيق بالقواعد الموضوعة ، وإن أسهمت منجزاتهم شيئا فى بناء صرح تقاليد الفن البيزنطى . وأتاح ذلك على مرّ القرون جمع هذه القواعد فى كتب تعليمية للمصورين أهمها الكتاب المعروف باسم « كتاب جبل آثوس للمصوّر »[٥٩] . فقد نشأ ضرب غريب من الحياة الدينية فوق قنّة الجبل المطلّ على البحر الأيونى ، حتى سُمِّى جبل آثوس بڤاتيكان الشرق . ولقد تعاقب على هذا الجبل منذ نهاية القرن العاشر قرابة عشرين ديرا فى كهوف مرتفعاته العليا التى تصل إلى ألفى قدم حيث لجأ إليه جمٌّ غفير من النسّاك والتائبين ملتمسين العزلة . وكانت بعض الأديرة لا تعترف إلا بسلطة البطريرك وحده ، وإن عدّت أديرة أخرى نفسها أعلى شأنا فلم تخضع إلا لسلطة الامبراطور ذاته . وفى حقيقة الأمر كانت جميعا بمثابة جمهورية من الأديرة التى تحكم نفسها بنفسها ، وقد اختلفت جنسيات مؤسّسيها ورهبانها وإن اعترفت بالامبراطور سيّدا أعلى للبلاد .

وإذ كان تلامذة جبل آثوس يُهيّأون لتولّى المناصب القيادية فى الكنيسة الأرثوذكسية فلقد كان أساتذتهم الرهبان هم حصن العقيدة الحصين والجهاز الرئيسى المدعّم لأسلوب التصوير التقليدى المعبّر عن العقيدة وهو « الأيقونة المقدسة » . وما من شك فى أن نواة « كتاب جبل آثوس للمصوّر » تضرب فى القدم ، وقد أعيد نسخه مرات وكان يعتريه التعديل والإضافة فى كل مرة ، كما تغيّرت لغته ومحتواه فادخلت عليه مصطلحات يونانية حديثة حلّت محل النص اليونانى القديم . وينتظم هذا الكتاب عدّة فصول ، تبدأ بمبحث فى تقنية استخدام الألوان ، وتليه دراسات عن وسائل التمثيل الفنى . ويضمّ المبحث تعليمات دقيقة عن كيفية تجهيز سطح اللوحة للتصوير وكيفية توزيع الألوان وتثبيتها ، وكيفية رسم العيون والجفون واللّحى إلى غير ذلك . وتلعب الخلفية الذهبية المعمول بها فى كافة الأيقونات دورا أساسيا فى هذه التعليمات التقنية لأنها تحدّد إلى مدى بعيد الأثر الشامل للصورة . ويضع كتاب آثوس قواعد ثابتة لكل صغيرة وكبيرة حتى لم يعد المصور فى حاجة إلاّ إلى تجسيد الفكرة التصويرية وتنفيذها ، وما من شك فى أن







مثل هذه القيود كانت تقضى بلا هوادة على أية حماسة فنية فردية . ومع أن الأيقونة ظفرت فى المقام الأول بالقداسة والتوقير إلا أنها لم تحظ باهتمام نُقّاد الفن إلاّ فى السنوات الأخيرة فحسب نظرا لتجريدية الفن الذى يخاطبنا به فينقل إلينا الحياة الصوفية لعالم خفىّ .

وثمة نقيصة أخرى مردّها إلى انحصار قدرة المصور على الاختيار بين الموضوعات المسيحية ذات الشعبية التى يتيحها « كتاب جبل آثوس للمصوِّر » ، وخاصة تلك المأخوذة عن العهد الجديد ، ويأتى على رأسها جميعا صورة العذراء الأم مع طفلها التى هى مُبتغى العواطف الإنسانية والعبادة الروحية فى آن معا (لوحة ١٠١) وصورة المسيح ضابط الكل (لوحة ١٠٢) ، يليها فى الشيوع موضوع شفاعة العذراء من أجل البشرية Deesis ، ثم تمثيل الشخوص المقدسة الثلاثة : المسيح ومريم ويوحنا المعمدان . وتأتى بعد ذلك موضوعات تتّصل بأحداث متنوعة فى حياة هؤلاء الثلاثة مثل البشارة وميلاد المسيح وموته على الصليب وقيامته وتجلّيه ونزوله من قِبَل الصليب إلى عالم الموت ثم قيامه فى اليوم الثالث[٦٠] ، وتقدمة العذراء فى المعبد[٦١] وتسمية يوحنا المعمدان[٦٢] وتعميد المسيح . أما فيما يتصل بالعهد القديم فيلعب إيليا أهم الأدوار كشخصية مقابلة للمسيح . وكان بوسع مصورى الأيقونات بطبيعة الحال إختيار موضوعات مستقاة من تاريخ الكنيسة أو من القصص الذى يدور حول الشهداء والقديسيين . ولقد شُغل عالم التصوير شرقا وغربا وما يزال بالقديس نقولا أسقف ميرا Myra الذى كان أكثر القديسين شعبية ، وتكشف دراسة الأيقونات والصور التى تمثله عن الاختلافات الفكرية بين الكنيستين . وتروى القصص المتواترة أن هذا الأسقف الورع قد رمى بثلاث كرات ذهبية خفية فى غرف عذراوات ثلاث كان آباؤ هن قد انتووا دفعهن

لوحه ١٠١ : العذراء والطفل . دير جبل آثوس .





لوحه ٩٨ : أيقونة إنزال المسيح من فوق الصليب . مدرسة ديونيسوس . تصوير على الخشب . الربع الأخير من القرن ١٥ .



لوحه ٩٩ : تفصيل من أيقونة تمثل الأنبياء دانيال وداود وسليمان . متحف ترتياكوف .



لوحه ١٠٠ : أيقونة القتال بين نوفجورود وسوزدال . تصوير على الخشب . مدرسة نوفجورد . القرن ١٥ .



لوحه ١٠٢ :

المسيح ضابط الكل . دير جبل آثوس .

دفعا إلى امتهان الرذيلة فأتاح لهن بذلك البائنة [الدوطة] التى تيسّر لهن الزواج . كما تروى كيف أعاد الحياة إلى أطفال ثلاثة كانوا قد قتلوا ثم عمّدهم ، وكيف أنقذ من حبل المشنقة ثلاثة شبان أبرياء حُكم عليهم بالإعدام ظلما ، وكيف أنقذت شفاعته سفنا محمّلة كانت على وشك الغرق فأبعد عن مدينته شبح المجاعة .
ولا تزال آثاره موضع التبجيل فى مدينة بارى بجنوب إيطاليا كما لا تزال ذكراه العاطرة حيّة فى أساطير عدة وعادات شعبية متأصلة ، فهو « بابا نويل » وهو حامى عقيدة التثليث ورجاء الملاّحين عند الملمّات وشفيع العرائس الجدد ، كما غدا القديس الشفيع لروسيا حتى تسمّى العديد من القياصرة باسمه . وعلى حين يتبارى مصوّرو كنيسة روما الكاثوليكية ومثّالوهم فى تسجيل هذه المعجزات ، فيصوّرون القديس نقولا بردائه الأسقفى مرتديا تاجه حاملا صوجلانه والكتاب المقدس والكرات الذهبية سالفة الذكر ، يجرّده مصوّرو الأيقونات من كافة رموزه ودلائله ويقتصرون على تصويره وهو يؤدى رسالته الأساسية بوصفه الراعى المعلم لأفراد قطيعه والمبارك لهم . ونرى القديس نقولا فى أيقونة من رومانيا (**لوحة ١٠٣**) ويده اليمنى مرفوعة بإشارة المباركة والأخرى بالكتاب المقدس ، ومن الوجه الملتحى المتّسم بالصرامة والرحمة معا تحملق عينان تومضان بالحكمة فى نظرة جادة ولطيفة فى آن واحد . وقرب حافة الأيقونة نرى شخوصا صغيرة الحجم فوق الخلفية الذهبية تضم المسيح والعذراء وقديسا .

وكثيرا ما وجد فنانو الكنيسة الكاثوليكية متعة بالغة فى تصوير المشاهد النابضة بالألم مع تكرارها إلى حدّ مثير ، فإذا غضضنا الطرف عن تناول موضوع « آلام المسيح » بواقعية مفرطة ، فثمة مشاهد لا حصر لها لما حلّ بالشهداء من تعذيب وتنكيل . ومع أن كتاب جبل آثوس يضم تعليمات لتصوير بعض المشاهد المماثلة إلا أن المصوّرين الشرقيين كانوا عزوفين عن اختيار مثل هذه الموضوعات إلى حد بعيد ، فلقد كانت الكنيسة الشرقية تنحو بنظرتها إلى ما وراء الأحداث الدنيوية للقديسين ، مصوّبة اهتمامها نحو القداسة التى تجلّل أرواحهم ، فيبدو القديسون فى الأيقونات كاملى الوجوه وقد أمسكوا بالكتاب المقدس بيد وارتفعت الأخرى بعلامة المباركة ، كما رُسمت أجسامهم مستوية لا أبعاد لها ، ولا تحمل وجوههم المحوّرة إلا أقل القليل من ملامح البشر الأحياء ، ونراهم مرتدين ثيابهم الكنسية السابغة أمام الخلفية المذهبة الرامزة لجلال السماء . ووفقا لعادة غريبة للكنيسة الشرقية يبدون وكأنهم نماذج مكررة لا يتميز أحدهم عن الآخر وقد اصطف كل ثلاثة منهم أو أربعة متجاورين ، وقد يليهم صف آخر من ورائهم . وعلى حين كان المصوّر الغربى ساعة يجد نفسه مضطرا إلى تصوير صفّ منهم يلتمس كل الحيل الفنية لإضفاء التنويع على



لوحه ١٠٣ :

أيقونة القديس نقولا . القرن ١٨/١٧ . رومانيا .

أفراد هذا الصفّ مبتدعا الخلفيات المثيرة ، يمتنع المصور الشرقى عن التلميح بأى شىء يوحى بالفراغ ويحصر نفسه فى أسطح مستوية يعلو أحدها الآخر أو يأتى خلفه ، ويكشف عن نزوع نحو انتظام أو تماثل مثير للدهشة والخشية والإعجاب معا . وقد يكون أقصى ما يفعله هو تغيير تصفيفة الشعر أو شكل اللحية أو أحد تفاصيل الثياب . وما من شك فى أن وقوف ثلاثة أو أربعة من آباء الكنيسة مصطفّين جنبا إلى جنب فى نفس الوضعة بوجوههم المُضْناة ونظرة عيونهم المحدّقة الغامضة نحو المُشَاهِد يُحدث تأثيرا بالهيبة والجلال فى أعماق نفسه ، على نحو ما نرى فى أيقونة روسية لمجموعة من القديسين (**لوحة ١٠٤**) فى صفّين ، يضم الصف الأول خمسة منهم بكامل قاماتهم بينما لا يظهر من الأربعة المحتلّين الصف الثانى غير رءوسهم وأكتافهم . وينحنى القديسون التسعة قليلا برءوسهم نحو شخصية مركزية هى الملاك ميكائيل الذى لا يُرى ، كما يتميز القديسان المرتديان عباءة الملكية بتاج يوحى بأنهما من سلالة الأمراء . وتعبّر الأيقونة عن جنوح الفن الروسى إلى تصوير مثل هذه الصفوف لرجال الدين المقدسين وهم ينحنون بخشوع أمام الله أو مبعوثيه .

ولا ريب فى أن هذه الشخوص التى وهبت نفسها لخدمة الرب قد تثير بتلك العزلة المتسامية والسكون العميق دهشة المشاهد الذى يتأملها ناقدا من الناحية الفنية دون أن يكون ملمّا بالوحدة التى تضم الدين والفن معا فى الكنيسة الشرقية فتصهرهما سويا . ذلك أن كل المعايير تتضاءل فى حضرة القداسة ، ففى أيقونة «مارجرجس يقضى على التنين» (**لوحة ١٠٥**) على سبيل المثال والتى ترمز إلى صراع الروح المسيحية ضد الشرّ نرى الأميرة والشخوص الملكية صغيرة منمنمة بينما لا نشهد تجسيما ماديا للأجساد أو انفساحا فى الفراغ ، كما ندرك أن الضوء الوحيد الذى ينير الأيقونة ليس شعاعا دنيويا يخلّف ظلالا وإنما هو إشراقة نورانية سماوية .



لوحة ١٠٤ :

أيقونة لمجموعة من القديسين . مدرسة ستروجانوف بروسيا . نهاية القرن ١٦



لوحه ١٠٥ : أيقونة مار جرجس يقضى على التنين . مدرسة الجزر اليونانية حوالى عام ١٥٠٠ م .



ويضم دير سانت كاترين أيقونة فريدة فى طابعها هى « أيقونة » العروج إلى السماء (لوحة ١٠٦) ، تضمّنها مبحث للقديس يوحنا كليماكوس الراهب بدير سانت كاترين بسيناء (من القرن السادس) ، تناول فيه ما يجب أن تكون عليه أخلاق الرهبان من التزام بالفضائل والبعد عن الرذائل . ويقع المبحث فى ثلاثين فصلاً ترمز إلى ثلاثين درجة من درجات سلّم العروج التى ينبغى على الراهب أن يرقاها للانتهاء إلى الفردوس . وما أكثر ما نرى « غرّات » المخطوطات المسيحية القديمة تصوّر رهباناً يحاولون الصعود على سلّم ، فإذا بعضهم يتهافت واقعاً ولا يستطيع الرقىّ . وهذه الأيقونة التى نحن بصدد الحديث عنها قد استمدت عناصرها من مثل هذه « الغرّات » . ونرى فى الأيقونة الشياطين وهم يحاولون جاهدين عرقلة الرهبان فيستهوونهم بوضع العراقيل فى سبيلهم ، فإذا هم قد هَوُوا إلى الجحيم فتلتهمهم فُوّهته . وفى أعلى مراقى الأيقونة نرى المسيح وهو يرحّب بالراهب الذى استطاع أن يتخطّى هذه الشراك ، ولم يكن هذا الراهب غير القديس يوحنا كليماكوس الذى وضع هذا المبحث . ومن خلف هذا الراهب الذى نجا من الوقوع فى فخاخ الشياطين أسقفٌ جاءت صورته تكبر عن صور الرهبان الآخرين ، ويصحب صورته نقش يحمل اسمه وهو « أنطونيوس » . ويبدو أنه إما أسقفا بدير سانت كاترين وقت رسم هذه الأيقونة أو هو الذى أنفق عليها وأهداها . ونرى الرهبان التّواقين إلى بلوغ الفردوس فى ثياب ذات ألوان رقيقة خافتة تباين تلك الألوان البهجة المشرقة لثياب الملائكة الذين وقفوا فى تلقّى الرهبان الناجين . ولا نملك البت فيمن رسم هذه الأيقونة ، أكان وافداً من القسطنطينية أم كان راهباً من رهبان هذا الدير ، غير أن وجود الأسقف أنطونيوس فى هذه الأيقونة قد يحملنا على القول بأنها رُسمت بدير سانت كاترين على يد راهب وافد من العاصمة . وهذه الأيقونة تلفتنا فنياً إلى الجرأة التى اتصف بها مصوّرها ، وهذا لما نراه من تحديد للمساحة المصورة فوق الخلفية الفسيحة المذهّبة فى إيقاع رهيف ، ذلك الإيقاع الذى أبرز لنا فى وضوح صعود الرهبان وسقوط بعضهم فى الجحيم ومن حولهم الشياطين مما جعل الأيقونة تشدّ الانتباه .

***

▷ لوحة ١٠٦ :

أيقونه العروج إلى السماء . مبحث القديس
يوحنا كليماكوس . القرن السادس . رسمت
بدير سانت كاترين .

٢ ـ حركة تحطيم الصور

بعد انقضاء القرنين الأول والثانى للمسيحية كان ما يزال ما هو عالق بالأذهان من مناهضة للصور ، ومع القرن الرابع كان مايزال أيضا من بين رجال الفكر وعلية القوم من يناهضون الأيقونات وما يتصل بها من عادات وتقاليد خرافية ، كما كانت الأقاليم الشرقية من الامبراطورية البيزنطية تسودها موجة عنيفة مناهضة للتصوير ، إذ كانوا يعتقدون أن الإله وهو أسمى من أن يحتويه خيال لا يجوز أن يتناوله التعبير الفنى . وثمة ما يزكّى هذه المناهضة وهو ما نعرفه من اطّراح زخارف قبة كنيسة أيا صوفيا للصور ، غير أنهم حين أعادوا بناء تلك القبة عام ٥٥٨ بعد انهيارها جنحوا إلى تزيين ستار المذبح بنقوش فضية بارزة تصوّر المسيح والعذراء والملائكة والأنبياء والقديسين . وإنّا لنفقد دليلا ما على اتجاه العاصمة القسطنطينية نحو الفن الدينى قبل أن يُثار الجدل حول حركة تحطيم الصـور ، وإن كنا نلمس تـطورا فى فن النحت من الكلاسيكية التى تميّز بها عهد ثيودوسيوس إلى المغالاة فى تحوير الأشكال ، حتى لنستطيع أن نقول إنه فى عهد چوستين الثانى كانت ثمة محاولة لابتداع أسلوب مستقل لتصوير اللوحات الدينية يبعـد عن « الطبيعية المُبسَّطة » التى شاعت فى أواخر القرن الرابع ومستهل الخامس مع سوق الصورة التى تشير إلى تحرّر الروح من الجسد ، وقد ساعدت على شيوع هذا الاتجاه تلك المحاولة التى أرادوا بها تحوير صورة الامبـراطور ليجعلوا منها أيقونة دنيوية . ومما زاد هذا الاتجاه قوة إيمانهم بأن ثمة صلة وثيقة بين الامبراطوريـة دولةً والمسيحية عقيدةً ، ومن هنا كانت مرتبة الامبراطورتلى مرتبة المسيح . فعلى حين جاءت صورة المسيح فى لوحة باربرينى ذات الطيّتين تعلو صورة الامبراطور الظافر (لوحة ٣٠) نرى صورة المسيح للمرة الأولى بين صورتى الامبراطور والامبراطورة فى لوحة چوستين القنصلية ذات الطيّتين (لوحة ١٠٧) . وعندما نقش چوستين الثانى نقشا يرمز به إلى القسطنطينية بدلا من صورة الصليب ورمز النصر كان هذا مما أثار استياء الناس ، حتى اضطر تيبريوس الثانى (٥٨٢ ـ ٥٧٨) إلى العودة مرة أخرى إلى نقش الصليب على النقد ، فكان أول امبراطور عدل عن نقش صورة الامبراطور معتليا عـرشه عـلى النقد البيـزنطى . وفى عهـد چوستنيان الثانى (٦٨٥ ـ ٦٩٥) ظهرت صورة المسيح للمرة الأولى على النقد حيث دُعى المسيح « ملك الحكّام » Rex Regantium (لوحة ١٠٨) ، وظهر الامبراطور فى النقش إلى جانبه واقفا على أنه « خادم المسيح » Servus Christe ، وكان فى هذا إعلان من الامبراطور ــ كما يقول أندريه جرابر[٦٣] ــ للعالم أجمع أنه تابع من أتباع ملك الملوك .

ومع القرنين السادس والسابع كان ذيوع الأيقونة المنفردة السهلة التداول قد بلغ الذروة من نفوس الناس . وكان حمل الجيوش للأيقونات تبرّكا بها واحتماء المدن بها أثرا من آثار العادات الوثنية القديمة ، فقد كان الاعتقاد بما لبعض الصور من أثر سحرى أمرا شائعا فى العالمين المتأغرق والرومـانى ، ومع ظهـور المسيحية كان للصور التى تَمُتّ إلى الإعجاز بسبب صلة بالعقائد المتوارثة عن الوثنية القديمة . وهذا مثل ما شاع من أن المسيح حين كدّه السير فى طريقه إلى الصَّلب وتصبّب العرق من جبينه ناولته ڤيرونيكا منديلا لها جفف به عرقه فانطبعت صورة المسيح عليه وغدت هذه الصورة من الإعجاز الذى أصبحت له قدسيته إذ هى صورة ليست من ابتداع الإنسان (لوحة ١٠٩) ، وكان فيها ردّ على من يقول بأن التصوير له صفة وثنية إذ هذه الصورة على سبيل المثال من فيض الله وبركته . هذا إلى أنه كان ثمة اعتقاد شائع بأن القوى الإلهية كامنة فى الصورة الدينية التى حظيت بقدر من القداسة والتبجيل باتت معها الصور أكثر من تذكرة بالله أو بالعذراء أو بالقديسين بل امتدادا لشخصياتهم . ولما كانت هذه الصور مقصورة عـلى الكنائس والدور العامة ذات الشأن كان من المسلّم به توجيه الأفكار المتصلة بها وما إليها من خرافات شعبية إلى



لوحة ١٠٧ :

تفصيل من لوحة جوستين القنصلية من العاج . القسطنطينية ٥٤٠م . متحف دلم ببرلين .

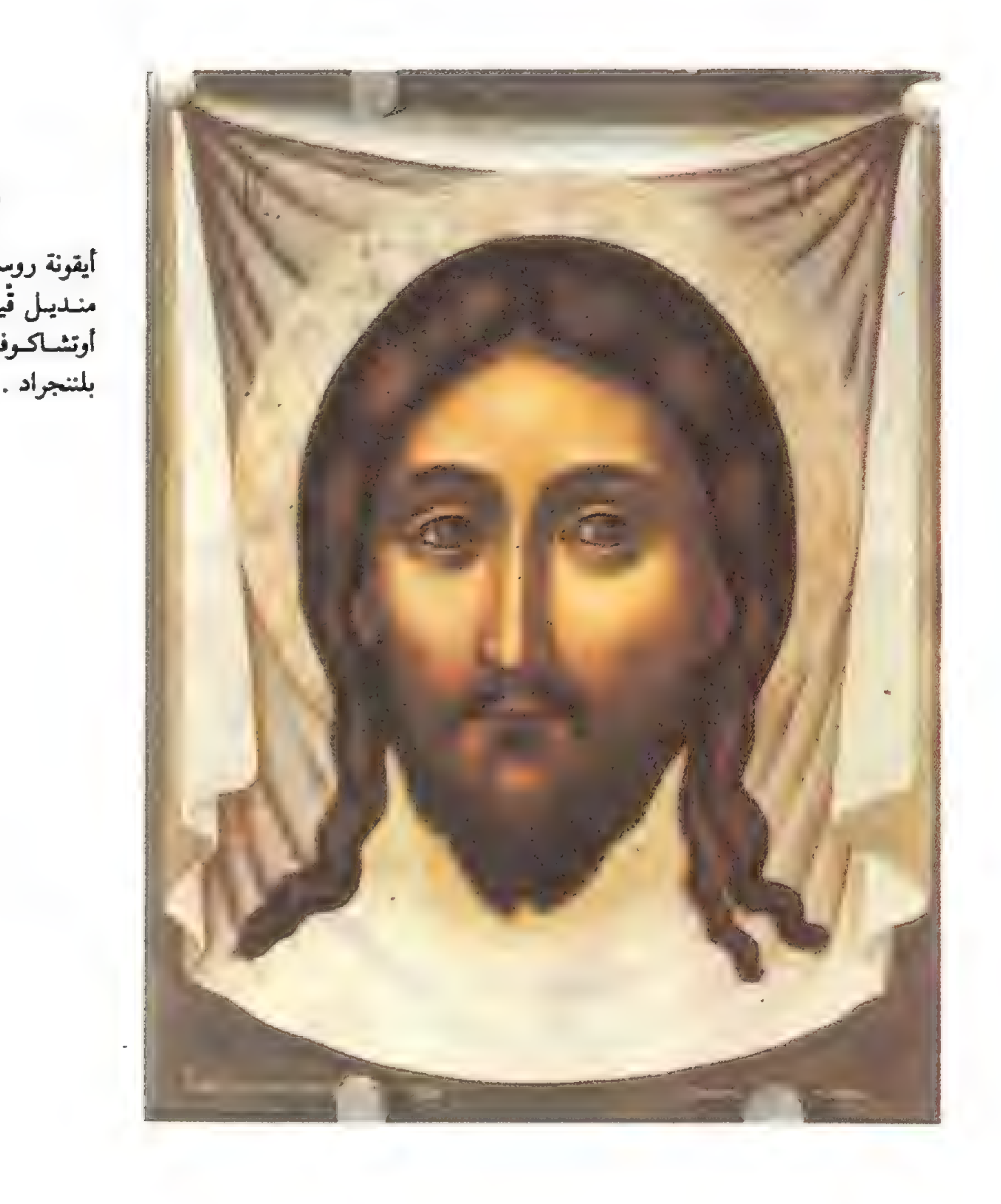
لوحة ١٠٨ :

جوستنيان وملك الحكام . عُملة شُكّت بالقسطنطينية ٦٨٥ — ٦٩٥ . المتحف البريطانى .

وجهتها السليمة بما كان للكنيسة من قرارات مُلْزمة . وما إن خرجت الصور الدينية إلى حيّز الحياة وأصبحت فى متداول الناس وبيوتهم حتى استخدمت استخداما يبعد بها عن حقيقتها ، ولم يعد من اليسير الهيمنة على أفكار الناس نحوها . وما من شك فى أن هذا كان له أثره فى إثارة تلك الموجة الضارية من الغضب التى صحبت الحركة المعادية للأيقونات والتى اختفت أثناءها هذه الصور عن التداول ، ثم ما لبثت بعد أن هدأت تلك الحركة أن عادت تلك الصور إلى الظهور مرة ثانية .

لوحة ١٠٩ :

أيقونة روسية . صورة المسيح مُنطبعة على منديل ڤيرونيكا . تصوير سيمون أوتشاكوف ١٦٧٧ . المتحف الروسى بلننجراد .



وقد حملت الأديرة نصيبها الأكبر فى الحفاظ على هذه الصور الدينية والتصدّى للحركة المعادية لها ، فلقد كان لها من ثرائها الذى تدفّق عليها من اختلاف الحجاج إليها ما يمكّنها من ذلك ، ثم ما لبث هذا الثراء أن تضاءل شيئا فشيئا حين أخذ الوافدون إليها من الحجاج يقلّون . وحين حاول بعض رجال البلاط للمرة الأولى فى عام ٧٢٦ أن يحطّموا صورة ذات شعبية واسعة للمسيح كانت فوق البوابة النحاسية للمدخل الرئيسى للقصر الامبراطورى ثارجمعٌ من النساء ضد هؤلاء المعتدين وعلى رأسهن واحدةٌ كان نصيبها أن قتلوها فى مضمار السباق فماتت شهيدة ، وجعلها الناس بعدُ فى مرتبة القديسات ولُقّبت بالقديسة ثيودوسيا .

وكانت حُجّة المعادين للأيقونات من علية القوم أن فى « العهد القديم » ما ينص على تحريم عبادة الصور ، وكذا ما يقول به فقهاء المسيحية من أن الطبيعة الإلهية للمسيح تحول دون أن يُصوَّر . وكانت ثمة صورتان مختلفتان للمسيح فوق نقد چوستنيان الثانى ، إحداهما تصوّره وهو بلحية تامة وشعر طويل والأخرى تصوّره بلحية خفيفة وشعر قصير . والراجح أن ما بدا للأباطرة فى « حركة تحطيم الصور » -Ico

noclasm هو رغبتهم فى أن يطغى سلطان الدولة على سلطان الكنيسة . ومما يؤكد هذا استبدالهم بصورة المسيح على بوابة القصر الامبراطورى صورة الصليب منقوش تحتها عبارة : « إن الامبراطور لا يرضى أن يُصوِّر المسيح فى صورة صمّاء فوق ما هو دنيوى عارض » . وكان أول مرسوم مناهض للصور هو المرسوم الذى أصدره الامبراطور ليون الثالث عام ٧٣٠ ، غير أن أمر تحريم الصور بلغ ذروته فى عهد خلفه قسطنطين الخامس (٧٤١ ــ ٧٧٥) الذى أصدر تعليماته إلى أفراد الجيش بأن يُقسموا ألاّ يدينوا بالأيقونات ، وبألاّ يتلقّوا سرّ التناول من الرهبان أو أن يبادلوهم التحية . وكان هذا القسم مما ارتضاه الكثرة من رجال الجيش إذ كان جلّهم قادمين من الأقاليم الشرقية التى كانت موطنا لمناهضة الصور ، على حين كان بحّارة الأسطول من اليونانيين الذين يدينون بالأيقونات . وقد صحب الأمر بتحطيم الصور اضطهاد للأديرة كان من القسوة بمكان مما اضطر رجال الدين من مؤيّدى الأيقونات إلى أن يرحلوا عن مواطنهم غير عابئين بما تركوا خلفهم ، ولقى كثير منهم حتفهم شهداء ، وفرّ فريق منهم إلى روما . حتى إذا ما كان عهد الامبراطورة أيرينه اليونانية انتهى عهد اضطهاد الأيقونات مع انعقاد المجمع المسكونى ecumenical السابع فى عام ٧٨٧ . غير أن الاضطهاد ما لبث أن عاد إلى الظهور فى عام ٨١٥ وبقى كذلك إلى أن جاء عهد الامبراطورة تيودورا أرملة الامبراطور تيوفيلوس (٨٤٣م) فقضت عليه للمرة الأخيرة ، وكان هذا من خلال المجمع المسكونى العالمى عام ٨٤٣ . ويبدو من هذا أن سلطان المرأة فى بيزنطة كان له شأن كما أسلفت بدليل أن إيقاف حركة تحطيم الصور وقع على يدى امرأتين من البيت الامبراطورى . وعلى حين أنه لم يكن واضحا تمام الوضوح كيف كان يتم تحطيم الصور فى نواحى الامبراطورية ، فلقد كان التحطيم يجرى فى العاصمة تحت بصر الأباطرة الإيسوريين وسمعهم ، فإذا هم يأمرون بتحطيم لوحات الفسيفساء الذهبية والصور المرسومة بالألوان الشمعية المثبّتة بالحرارة encaustic فى جميع كنائس المدينة بما فى ذلك صور القديسين ووضعوا مكانها رسوم الطير والحيوان . وليس ثمة بين أيدينا اليوم منحوتات على العاج أو نقوش على الفضّة تمثّل أشكال البشر تُعزى إلى مدينة القسطنطينية خلال القرنين الثامن والتاسع . ويقال إن البابا جريجوريوس الثانى اتجه باللّوم إلى الصور التى ترمز إلى قصص خرافى وصور الموسيقيين وهم يعزفون على قيثاراتهم وينفخون فى ناياتهم ويصلصلون بصلصلاتهم[٦٤] ، وعلى الرغم من هذا فلم يبق لنا من هذه الصور الزخرفية شىء . وليس لنا اليوم من اهتداء إلى زخارف الكنائس والقصور خلال العهد اللا أيقونى إلا بالرجوع إلى الآثار الأمويّة بفلسطين وسوريا والأردن مثل فسيفساء قبة الصخرة بالقدس والجامع الأموى بدمشق والرسوم الجصّية بقصير عمره وقصر الحير وخربة المفجر ومنحوتات قصر المشتى[٦٥]

وعلى الرغم من سيادة العقيدة الأرثوذكسية من جديد خلال عهد الامبراطورية تيودورا (٨٤٣) فإن حركة تحطيم الصور بقيت موضوعا حيّا على الأقل حتى عام ٨٧٠ . وفى إثرها كانت أول صورة دينية أقيمت هى بطبيعة الحال صورة المسيح فوق البوابة النحاسية بمدخل القصر الامبراطورى . على أن العودة إلى التصوير الدينى لم تأخذ مداها إلا مع الستينات من القرن التاسع ، كما لم يبدأ تزيين كنيسة آيا صوفيا بلوحات الفسيفساء حتى عام ٨٦٧ ، والراجح أنها لم تنته إلا مع نهاية القرن .

والواقع أن ظاهرة تحطيم الصور لم تكن عن عداء للفن ، فهى لم تضطهد الفن فى جملته بل قصدت إلى شىء منه بذاته ، فلقد كان هدفها محاربة الصور ذات المضمون الدينى ، وبقيت تبيح الصور الزخرفية حتى فى أوج حركة الاضطهاد . وكان الدافع الأول لهذه الحركة سياسيا وإن ستر فى طيّاته هدفا غير ذى شأن كبير يحمل العداء للفن ، ولعل هذا الدافع الأخير كان أقل الدوافع جميعا أهمية ، فلقد كانت كراهية التصاوير الدينية عند المسيحيين الأوائل أشدّ مما هى عند البيزنطيين . ولقد رأينا الكنيسة بعد أن اعترفت بها

الدولة لا تُبيح التصاوير الدينية غير ما كان يُرسم منها فى سراديب الموتى وبشروط معينة تحرّم تمثيل الأشخاص تصويرا أو نحتا إلا إذا كان رمزا . ولكن ما كاد العصر يجمع بين الدولة والكنيسة حتى ولى الخوف من العودة إلى عبادة الأوثان ، وغدت الفنون فى خدمة الكنيسة شيئا فشيئا . غير أن الصور التى تصوّر المسيح كانت من القلّة بمكان حتى خلال القرن الرابع ، ولم تزدهر هذه الإيقونوغرافية إلا خلال القرن الخامس حيث غدت صورة « المسيح المخلّص » هى التصوير الدينى المعتمد ، وأصبحت بأخرة تمثل رُقية لطرد الأرواح الشريرة .

ويذكر أرنولد هاوزر رأيا آخر حول حركة تحطيم الصور يرجع بها إلى تنديد بعض المسيحيين بكل تصوير للربّ ، إذ لا معنى لتجسيد المسيح مرة أخرى ، وحسبه ما كان منه قبلُ حين تحمّل ذلّ التجسّد الذى فعله مختارا من أجل خلاص البشرية . ومما زاد فى رأيه فكرة تحطيم الصور قوة وانتشارا تلك الانتصارات التى كانت فيها الغلبة للمسلمين على المسيحيين . فإذ لم يكن الإسلام فى أول الأمر يحلّ التصاوير والتماثيل كان لهذا الرأى من يؤيده من بين المسيحيين شأن المغلوب مع الغالب ، فقد جرت العادة بأن يأخذ المغلوب برأى الغالب دوما ؛ فكان هذا الرأى الإسلامى له هو الآخر رواجه بين نفر من المسيحيين فضلا عما يذهب إليه البعض من أن المغلوب يخال فى اقتدائه برأى الغالب ما يخفّف من حدة بطشه[٦٦] .

ومهما يكن من أمر تأثر أحد هذين الموقفين بالآخر فلسنا نجد قرابة بين حركة تحطيم الصور المسيحية وبين مواقف تحريم التصوير عند المسلمين ، إذ على حين كانت الأولى حدثا تاريخيا طارئا له بداية ونهاية كانت الثانية اتجاها يختلف ظهوره باختلاف الأقاليم والأزمنة والمذاهب . كذلك فإن عصور مناهضة الصور لم تقتصر على الإسلام وحده أو على فترة تحطيم الصور المسيحية فى مطلع القرن الثامن بل هى ظاهرة عمّت العالم كله . فنحن لا ننسى ما فعله أتباع زفنجلر وكالفن فى مستهل القرن السادس عشر بالصور الدينية ، وما أتاه كرومويل خلال ثورته فى القرن السابع عشر تجاه التصوير الدينى وإن اختلفت وجهة النظر التى استند إليها كل منهم فى التحريم[٦٧] .

على أن الرأى الراجح فيما ثار من نزاع حول تحطيم الصور الدينية هو ما كان يخشاه الأباطرة من ازدياد نفوذ الرهبان الذى كان مصدره سلطانهم على العامة الذين كانوا يفدون إلى الأديرة حاملين الهدايا ويستلهمون النصح والإرشاد ، وكان للرهبان بهم قوة وسلطان . وكان أكثر ما يشوق هؤلاء الوافدين ما تضمّه الأديرة من أيقونات تحمل أسرارا ومعجزات . وما من شك فى أن الرهبان كانوا يرحّبون بهذه الوفادات ويشجّعون عليها إذ كان ما يجدونه من تقديس لتلك الصور المقدسة مما يزيد فى سلطانهم ودخولهم . ومن هنا أخذ الامبراطور ليون الثالث يوجس خيفة من سلطان الرهبانية والكنيسة الذى أخذ يناهض سلطة الدولة ، فإذا هم يثبّطون الشبان عن الانخراط فى سلك الجندية مما يجرّ إلى ضعف الدولة عسكريا . ولهذا رأى الامبراطور أن يجرّدهم من أسلحتهم الدعائية ونفوذهم المستشرى فحرّم على الأهالى تقديس تلك الصور الدينية التى هى وسيلة الرهبان إلى النفوذ إلى قلوب الناس ، وبهذا منع عن الرهبان ذلك المورد الذى كان يتدفق عليهم ويزيد من بأسهم .

غير أن مؤرخا آخر هو لوى برييه[٦٨] يذهب فى كتابه « معركة الصور » إلى عدم الاعتراف بهذا التفسير ويقول إن اضطهاد الرهبان لم يكن إلا بعد ثلاثين أو أربعين عاما من حظر عبادة الصور ، وإن تلك

النيران التى صُبَّت على الرهبان لم تكن فى عهد ليون ، وإن ثورة الرهبان ضد تحريم الصور هى التى دفعت الأباطرة إلى التنكيل بهم واضطهادهم .

ومن هذا كله يتضح أن حركة تحطيم الصور لم يُقصد بها الفن ذاته كما أنها لم تَجْمُد به ، غير أنها حوّلت مساره ، فاتجه الفن وجهة جديدة كان فيها انتعاش له وهى الزخرفة وإن أسرف فى « الشّكلية » والتكرار الذى يبعث على الملل . وما لبث هذا الاتجاه الزخرفى البحت الذى التزم به المصوّرون أن عاد بهم إلى الطراز الزخرفى المتأغرق ، وأخذ هذا الاتجاه الجديد الذى جاء بعد التحرّر من القيود الكنسية يتناول موضوعات الطبيعة على نطاق أوسع من ذى قبل ، لاسيما مشاهد الحدائق والصيد ، وغدت الطيور فى حركتها حركة ليس فيها جمود الماضى وباتت الأشكال أقل تسطيحا وأقل تصويرا بالمواجهة ، حتى ذهب شارل ديل فى كتابه « التصوير البيزنطى » إلى أن العصر الذهبى الثانى للفن البيزنطى خلال القرنين التاسع والعاشر الذى واصل السير فى اتجاه نزعة تصوير الطبيعة السائدة خلال تلك الفترة التى ذاع فيها الاتجاه الدنيوى بما فى ذلك التصوير الكنسى يمكن أن يُعدّ بحق ثمرة من ثمار حركة تحطيم الصور . على أن الفن البيزنطى سرعان ما ارتد إلى « الشكلية » و« النمطية » من جديد ، غير أن هذا الاتجاه المحافظ قد بدأ هذه المرة لا فى البلاط بل فى الأديرة التى كانت من قبل معقل الاتجاه المتحرّر البعيد عن التقاليد المحافظة والقريب من نفوس الطبقات الشعبية . فعلى حين كان فن البلاط فى العهود السابقة يسعى نحو المعايير الثابتة المتجانسة المُلزمة إلى أبعد مدى ، حان الآن دور فن الأديرة بعد انتصار روح الرهبنة فى معركة الصور ، وغدا فنا محافظا نتيجة لهذا الانتصار . بل لقد بلغ تمسّك الأديرة بالروح المحافظة أن أديرة الروم الأرثوذوكس كانت ما تزال فى القرن السابع عشر ترسم أيقوناتها بالأسلوب نفسه الذى كانت تتبعه خلال القرن الحادى عشر .

الفصل السابع

العصر الذهبى الثانى

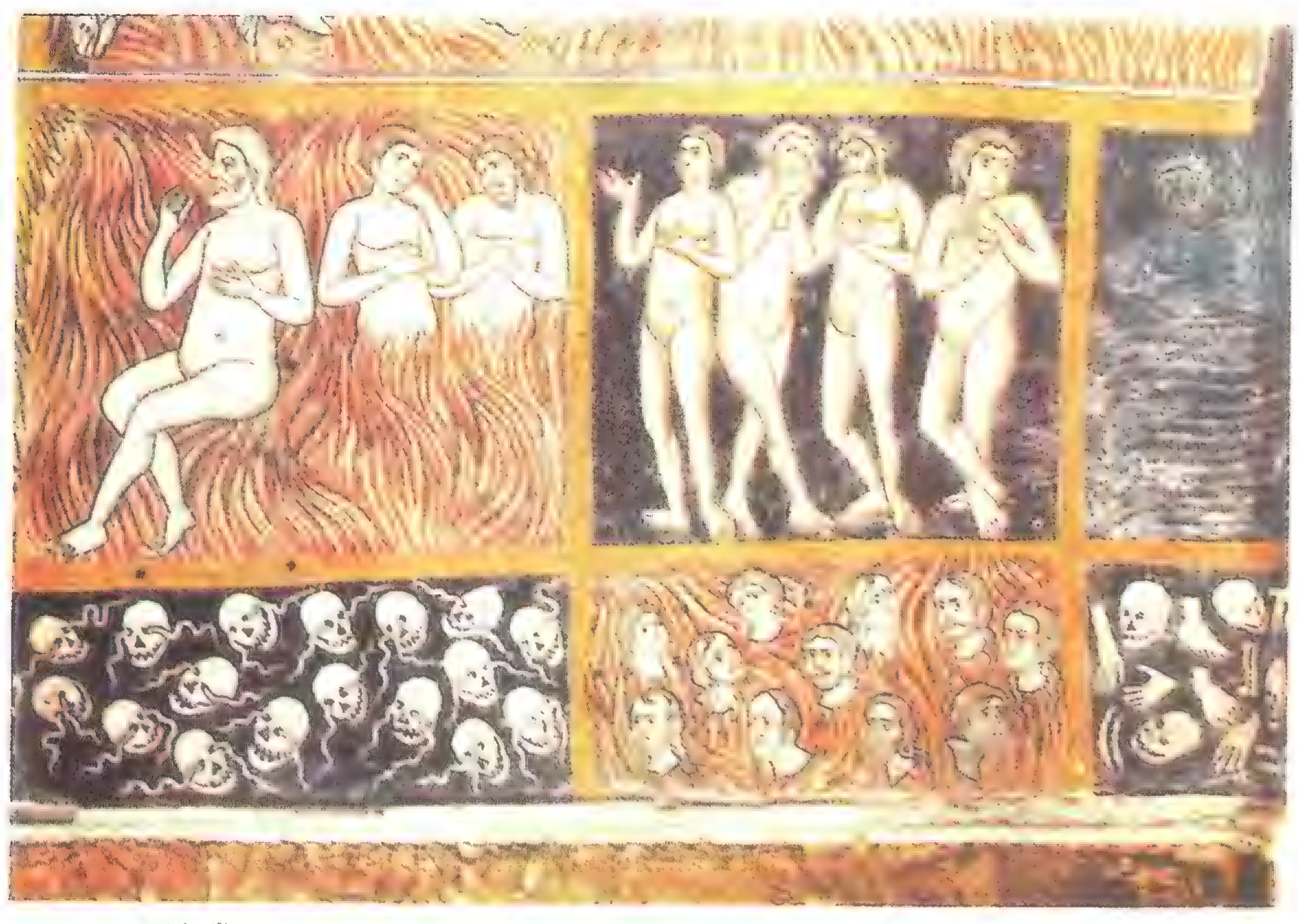
– ١ –

الفنـــون البيزنطية
من القرن التاسع إلى القرن الثانى عشر

لقد تغلبت الامبراطورية البيزنطية على أزمات سياسية ودينية خطيرة خلال القرن التاسع ، فصدّ أباطرة الأسرات الإيسورية والأرمينية والعمورية غزوات العرب التى زعزعت أوصال الامبراطورية وهدّدت كيانها ، كما أمّن هؤلاء الأباطرة الحدود الغربية ، هذا إلى وقوفهم فى وجه البلغار إلى حين . وما لبثت بيزنطة تحت حكم بازيل الأول من الأسرة المقدونية وخلفائه أن أخذت الزمام لاستعادة بعض الأقاليم التى سبق أن فقدتها وجاوزت ما وراء حدودها . وعلى الرغم من أنها فقدت خلال القرن الحادى عشر بعض أراضيها إلا أن هذا لم يمسّ سلطانها الحضارى ، فإذا أسقف مونت كاسينو بإيطاليا يرسل فى طلب الفنانين من بيزنطة لزخرفة كنيسة ديره ، كما أنه عهد مع غيره من أهالى مدن إيطالية أخرى مثل أمالفى إلى فنانى القسطنطينية بصبّ الأبواب البرونزية لكنائسهم . وعلى الرغم من مقاومة روما للفن البيزنطى غير أنه بقيت له سطوته لا سيا فى مجال اللوحات الفسيفسائية فى راڤينا التى ظلت عاصمة للحكام البيزنطيين فى إيطاليا منذ عام ٥٦٨ إلى ٧٥٢ . كذلك امتدت هذه السطوة إلى إقليم ڤينتسيا وخاصة فى تورشيللو وموراننو والبندقية بعد أن غدت الأخيرة أهم مركز بحرى تجارى بين الشرق والغرب . وخير مثل لهذه السطوة ما نراه من لوحات فسيفسائية فى كنيسة القديس مرقص (لوحات ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦) . ثم جزيرة صقلية التى ظلت وثيقة الصلة باليونان منذ العصر الكلاسيكى وبقيت تحت النفوذ البيزنطى ثلاثة قرون بعد عام ٥٣٥ ، فقد نزع الفن فى صقلية نزوعًا شرقيًا بعد الغزو الإسلامى ، وبعد أن استولى النورمان على الجزيرة استمر هذا الفن ذا طابع مخلّط تبدو فيه البصمة البيزنطية ، فكانت كنائس النورمان مزخرفة بلوحات فسيفسائية من صنع فنانى بيزنطة أو من إيحائهم (لوحة ١١٧ أ ، ب) . وكانت لبيزنطة أثرها فى البلقان أيضا ، وظهر هذا الأثر بعد ما كان للبعثات التبشيرية البيزنطية من نشر المسيحية بين الصقالبة ثم



لوحه ١١٠ : بازيليكا تورشيللو . يوم الحساب . المطهر . فسيفساء . القرن ١٢ ـ ١٣ .



لوحه ١١١ : فسيفساء بيزنطية . بازيليكا تورشيللو .: الجحيم . تفصيل من لوحة يوم الحساب . القرن ١٢ .



لوحه ١١٢ : فسيفساء بيزنطية . بازيليكا تورشيللو . الفردوس . تفصيل من لوحة يوم الحساب . القرن ١٢ .

تعيمهم إياهم أبجدية خاصة بهم فإذا هم بهذا وذاك يؤسسون حضارة بيزنطية قلبا وقالبا . وعندما استقل الصقالبة عن بيزنطة فيما بعد بقى البلغار والصقالبة على محاكاتهم لنظام البلاط البيزنطى وبروتوكوله وكذا للإنجازات الفنية الأثيرة فى العاصمة البيزنطية . وكذا اعتنق الروس المسيحية فى عهد ڤلاديمير وباتوا فى دائرة التأثير البيزنطى فإذا أدبهم وفنونهم تحمل بصمة بيّنة للنماذج البيزنطية أمدا طويلا .

وعلى الرغم من انتقاص مساحة الامبراطورية البيزنطية فلقد بقى لها نفوذها ، كما غدت أكثر تجانسا مع ما كان من وجود عناصر غير يونانية ولا سيما فى صفوف الجيش ، ومع أن الكثير من أباطرة القرنين العاشر والحادى عشر وكذا معظم قادة الجيش كانوا من أرمينيا . وعلى الرغم من أن العاصمة القسطنطينية كانت دوما مدينة دوليّة غير أن طابع الامبراطورية البيزنطية كان يونانيا لغةً ونَسَباً وتقاليدَ ، فلقد كانت امبراطورية يونانية تجمع بينها العقيدة الأرثوذكسية . ولم يقطع العلماء البيزنطيون قط صلاتهم بالماضى اليونانى الكلاسيكى فقد أصبحت الدراسات الكلاسيكية فى القرن التاسع أعمّ وأوسع نطاقا ، ومن هنا كانت ثمة نهضة فكرية أطلق عليها مؤرخو اليوم « الحركة الهيلينية الثانية » . وهو ما مهّد للإمبراطور ثيوفيلوس من الأسرة العمورية ثم بارداس الوصىّ على ميخائيل السكير من نفس الأسرة أن يعيد تشييد جامعة القسطنطينية التى كان يدرّس فيها خيرة من العلماء كانت لهم آثارهم الجليلة خلال القرن العاشر ، كما أخذ الكتّاب يحذون فى كتاباتهم حذو اللغة الكلاسيكية وقوالبها القديمة . وفى ظل قسطنطين پورفيروچنيتوس من الأسرة المقدونية وتشجيعه استطاع العلماء أن يعدّوا موسوعات ضخمة حفلت بما للماضى من تاريخ وعلوم وبحوث فضلا عن سير القديسين . وكان للامبراطور نفسه مشاركة فى هذه الحركة العلمية فألّف كتبا منها «كتاب المراسم De Sermonii» ، وكان لابد للعلماء الذين قاموا على وضع هذه الموسوعات من الرجوع إلى المخطوطات القديمة التى سبقت المسيحية وكذا المخطوطات التى ظهرت فى



لوحه ١١٣ :

فسيفساء بيزنطية . رقصة سالومى فى عشاء هيرودس . معمودية بازيليكا القديس مرقص بالبندقية . القرن ١٤ .

ظل المسيحية المبكرة ، فجمعوها ودرسوها وحققوها ، ونستطيع أن نقول إن الكثير من النصوص الكلاسيكية التى بقيت لنا هى من جهود هؤلاء العلماء . وجاءت مخطوطات العلوم ذات التصاوير مثل مخطوطة الترياق Theriaca لنيكاندر ومخطوطة الجراحة لأبولونيوس من سيتيوم ومخطوطة الصَّيد Cynegetica لأوبيان على نمط المخطوطات القديمة . وكانت المخطوطات التى تتناول الأساطير تُزيَّن بمشاهد أسطورية ، واتخذت تلك المشاهد أيضا لزخرفة الشكمجيات العاجية ، كما اقتبستها الكتب الدينية مثلما جاء فى مواعظ القديس جريجوريوس من نازيانزوس . وكذا أدخل فنانو المنمنمات الكثير من نماذج القرون الأولى للمسيحية فى مخطوطات العهدين القديم والجديد التى عُهد إليهم بترقينها ، والتى تمثّل أشكالا رمزية أمام خلفيات معمارية أو مشاهد طبيعية ، كما أضاف هؤلاء الفنانون إلى تلك الأعمال الأشكال النّضرة الرشيقة المرنة التى وقعت عليها عيونهم فى المخطوطات القديمة . ومن هذه النماذج التى احتذتها هذه النهضة المقدونية كتاب « المزامير » المحفوظ بدار الكتب القومية بباريس ، « ولفيفة يوشع » بالڤاتيكان و« أناجيل



لوحه ١١٤ : فسيفساء بيزنطية . ديكان يحملان ثعلبا متدليا من عصا . أرضية الصالة العرضية لكنيسة القديس مرقص بالبندقية القرن ١٢ .



لوحه ١١٥ : فسيفساء بيزنطية . نوح يطلق الغراب والحمامة من فلكه . بازيليكا القديس مرقص . القرن ١٣ .



لــوحــه ١١٦

طلاء بالميناء . عذراء نيسوبيا [نيكوبيا nicopeia] العذراء والمسيح الطفل . بازيليكا القديس مرقص بالبندقية .

دير ستافرو نيكيتا بجبل آثوس . وهكذا كان لهذه المخطوطات الفضل فى الوصل بين هذا العصر وبين العصر الكلاسيكى والمسيحية المبكرة .

ولم تكن الأزمة الدينية التى عرضت لبيزنطة أقل أثرا مما عرض لها من أزمة سياسية ، فلقد كان لمعارك حركة « تحطيم الصور » التي امتدت أعواما مائة أثرها فى بث الفوضى فى العاصمة والأقاليم . وما هدأت النفوس الهدوء كله بعد أن كتب النصر لمؤيدى الصور فى عام ٨٤٣ ، إذ ظل خصوم التصوير لهم بأسهم إلى أن كان القضاء الحاسم عليهم فى عام ٨٦١ . وأخذ التصوير الدينى يعود أدراجه إلى الكنائس بعد أن كان محرما ، وعادت من جديد فكرة البابا جريجوريوس الأكبر من أن الصور الدينية فى الكنائس يغنى بها الأمّى بالنظر إليها عن الكتب التى لا حيلة له فى قراءتها ، مما كان له أكبر الأثر فى مسيرة الفن الدينى ولا سيما عندما أصبح هذا الفن ــ ممثلا فى الأيقونات وأوعية الذخائر المقدسة والصور الجدارية ــ موضع التقديس وعبادة المؤمنين .

وما من شك فى أنه كانت هناك اختلافات أسلوبية بين هذا اللون من التكوينات الفنيّة وبين تلك التى ضمّتها المخطوطات المقتبسة عن التقاليد الكلاسيكية . وما من شك أيضا فى أن الرموز الوثنية والمناظر الطبيعية الأخّاذة وتفاصيل الحياة اليومية قد أضفت الحيوية على منمنمات تلك المخطوطات التى أعدّت للأغراض الشخصية أو للاستخدام المحدود فى الكنائس فحسب ، فمثل هذه المشاهد لم يكن لها مكان على جدران الكنائس قط أو على الأدوات المستخدمة فى أداء الطقوس .

على أن الفنانين وأولئك الذين كان إليهم تحديد زخارف الكنائس قد وجّهوا همّهم بصفة خاصة إلى لوحات الفسيفساء والصور الجدارية على القباب والقبوات والحَنيّات والجدران التى تعلو السُّفل المُغشى بالرخام ، وكان على هذه التصاوير فى بيزنطة والأقاليم الواقعة تحت نفوذها أن تكون تعبيرا صادقا عن العقيدة ، وأن يشكّل اختيارها وانتقاء مواقعها تفسيرا تصويريا للشعائر الدينية وما ترمز إليه الطقوس ، كما كان ينبغى أن تتوافق مع رمزية التشكيل المعمارى للكنيسة . ووفقا لأحد هذه التفسيرات كانت الكنيسة ــ التى هى بيت الربّ ــ تمثّل ذلك الفردوس الأرضى الذى يحيا فيه الإله ، وهو ما تنبأ به آباء الجنس البشرى الذين جاء ذكرهم فى التوراة وأفصح عنه الأنبياء وأكّده الرسل وتحقّق على أيدى الشهداء ، ثم أضفى عليه الأساقفة لمسة الجمال .

ولقد أعطى البيزنطيون فى مبدأ الأمر هذا الرمز شكلا ملموسا ، وذلك بتمثيل هؤلاء شهودا على نشأة الكنيسة،وكان المسيح يصوَّر داخل القبة المركزية صورة معبّرة عن الإله الذى لا تراه العيون تحيط به حشود من الملائكة . ومنذ القرن الرابع كان المسيح « المهيمن على السماء » يُصوَّر وقد قام عرشه على أركان الدنيا تحرسه ملائكة السماء ، على حين تصوَّر مجموعات الأنبياء والرسل والشهداء والأساقفة على القبوات وأعالى الجدران . وإلى هؤلاء تُضاف فوق « الحَنيّة » apse صورة العذراء التى كانت تُعِدّ رمز اتحاد الألوهية بالناسوتية . وكانت العذراء لها قدسية أعلى من قدسية الكيروبيم وأعظم قدرا من السيرافيم [ملائكة الطبقة الأولى حُرّاس عرش الله فى المعتقد اليهودى القديم] لأنها هى التى حملت « كلمة الله » . وكان هذا الطراز من الزخارف بالغ التحفّظ ، بحيث يمثّل مشهد « الخلاص » فى أسلوب تجريدى بپورتريهات آباء الكنيسة الذين تنبأوا بمجيئها والأنبياء الذين أعلنوا عنها وأولئك الذين رفعوا ذكرها . وعلى هذا كان تصوّرهم للعالم فى قبضة المسيح الإله وإلى جواره العذراء تحيط به الملائكة . وإذ كان المفروض فى هذه الپورتريهات أنها إلى حد ما تصوّر الأصل ؛ لذا كانت لها قدسيتها وجلالها ووقارها .

وثمة طراز آخر على أسلوب مبسّط ميسور الفهم شُغف به الفنانون البيزنطيون وجرى على إثرهم غيرهم ، يتبدّى فى مشاهد تمثل حياة المسيح وكذا حياة العذراء تتناول فكرة تجسيد المسيح وما لقى من آلام ثم قيامته تنضم إلى مجموعات الشخوص السابقة .

وبعد انتهاء حقبة التحريم ظل الفن الدينى الجديد يستملى حوافزه من البلاط الامبراطورى ، فلقد كانت الامبراطورة أيرينه (٧٩٧ ــ ٨٠٢) والامبراطورة تيودورا (٨٤٢ ــ ٨٥٦) ــ لا البطريرك ــ هما اللتان جمعتا المجمع الكنسى المسكونى لإلغاء قرارات التحريم ، وهو ما يدلنا على ما كانت عليه الامبراطورتان من ورع وتقوى . فنرى على مدخل كنيسة الحكمة المقدّسة « أيا صوفيا » كبرى كنائس الامبراطورية صورة الامبراطور ليون السادس ساجدا مؤدّيا حركة « البروسكينيسيس Proskynesis أمام المسيح (لوحة١١٨ أ،ب)، وهى لون من ألوان التبجيل يكون بين يدى الامبراطور أو صورته، ثم أصبحت تؤدى بعد ذلك أمام صورة المسيح ، وتكون بالوقوع على الرُّكب وإلصاق الجبين بالأرض ومدّ الذراعين



لوحة ١١٧ أ : المسيح ضابط الكون « بانتوكراتر » كاتدرائية سيفالو بصقلية . فسيفساء بيزنطية

ضراعة ، وهى مما ابتدعه الامبراطور هيلاجابالوس (٢١٨ ــ ٢٢٠) ثم غدت تقليدا واجبا منذ عهد ديوقلسيان (٢٨٦ ــ ٣٠٥) ، وكان هذا الامبراطور قد اقتبس الكثير عن بروتوكول البلاط الفارسى الذى كانت إليه نشأة حركة « البروسكينيسيس » ، وهكذا نرى الامبراطور يؤدى هذه الحركة أمام المسيح الجالس على عرشه ملتمساً بركة المسيح الذى يمثل الحكمة المقدسة ، ومع إقرار جوستنيان الثانى بأنه خادم المسيح إلا أنه كان يُرى دائما واقفا أمام صورته . وعلى حين كانت العناصر المسيحية فى الإيقونوغرافية السالفة مقصورة على الصليب والعلامة المقدسة Sacred monogram واللواء المسيحى « لابـاروم » Labarum ، نرى منذ الآن صورة المسيح والعذراء والرسل . وهكذا لم تفقد الهيبة الامبراطورية جلالها بخشوعها أمام المسيح الربّ ، هذا إلى أن الامبراطور هو حلقة الاتصال بين الله والامبراطورية . ثم إنه مع الاتجاه الجديد للصور الامبراطورية لم يعد تطور الفن الدينى فى القسطنطينية منفصلا عما هو مرسوم من برامج وقواعد إيقونوغرافية وجمالية تهيمن عليها وتجيزها السلطات الدينية ثم يفرضها الامبراطور . وكان مجمع عام ٧٨٧ قد فرض رقابة صارمة على شكل الفن الدينى ومضمونه ، ورغم ذلك لم يصبح فن العصور الوسطى البيزنطى مجرّد تكرار للأنماط التقليدية . فعلى حين كان الاتجاه نحو الفن الدينى قبل فترة التحريم يتمثل فى اطّراح إبراز الكتلة وإظهار البُعد الثالث وكذا استئصال ما هو عَرَضى وغير جوهرى ثم الإيحاء « بالمطلق » والبُعد عن تصوير أهواء البشر المتقلّبة ، حملت المنجزات الفنية فى ظل الأسرة المقدونية خلال القرن التاسع إلى ما بعد هذا التاريخ كل دلائل « الإحياء الفنى » Renovatio من ناحية ، ومن ناحية أخرى قدّمت طرازا جديدا معبّرا عن اتجاه « شكلىّ » جديد ، على الرغم من استيعاب هذا الشكل للفن الكلاسيكى اللاحق والفن البيزنطى الباكر . ونلمس هذا الإحياء الفنى فى اتجاهين ، أوّلهما كانت معه عودة



لوحة ١١٧ ب : المسيح ضابط الكون. تفصيل



لوحة ١١٨ أ : الامبراطور ليون السادس ساجداً أمام المسيح مؤديا حركة « بروسكينيسيس » كنيسة أيا صوفيا . فسيفساء . القسطنطينية . أواخر القرن التاسع .

إلى المنجزات الفنية السابقة لحقبة التحريم ، وثانيهما كان فيه تعلق شديد بالمنجزات الكلاسيكية . ويتجلى الاتجاه الأول فى لوحة الفسيفساء فوق المدخل الامبراطورى لكنيسة أيا صوفيا (لوحة ١١٨ أ ، ب) السابقة ، حيث يرجع شكل لحية المسيح الكثة وشعره الطويل المسترسل إلى التمثيلات الفنية فوق نقد الإمبراطور چوستنيان الثانى ، كما أن جذعى العذراء والملاك جبريل بملامحهما التى تبدو واضحة جليّة كلا فى جامته تلوح وكأنها تنبثق من حقبة ما قبل التحريم . ومن ناحية أخرى فإن إحدى المخطوطات المبكرة التى أعدّت خصيصا لبازيل الأول أحد أباطرة الأسرة المقدونية وهى « عظات القديس جريجوريوس نازيانزوس » The Homilies of St. Gregory Nazianzen والمحفوظة بدار الكتب القومية بباريس والتى نسخت ببيت النساخ الامبراطورى Scriptarium ما بين عامى ٨٨٠ و٨٨٦ تمثل ترقيناتها هذا الطراز الجديد ، حيث نرى الأردية فى المنمنمة التى تمثل « حزقيال فى وادى العظام البالية » (لوحة ١١٩) لاصقة بالأجساد مما يبرز قيمتها التشكيلية



لوحة ١١٨ ب :الامبراطور ليون السادس ساجدا مؤديا حركة البروسكينيسيس أمام المسيح الذى يمثل المحكمة المقدسة ملتمسا بركته (تفصيل) فسيفساء . نهاية القرن التاسع . . آيا صوفيا .

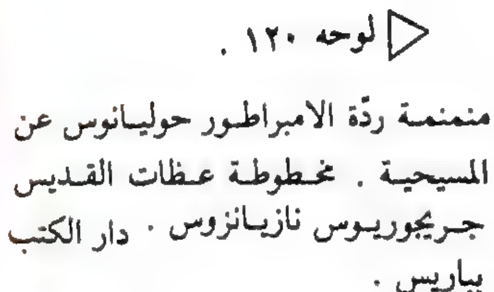
ولقد كانت ثمة اتجاهات فنّية متعدّدة يُستعصى حصرها فى أنحاء الامبراطورية ، بل إن القسطنطينية نفسها كانت تموج بتيارات فنية مختلفة ، وتجلّى هذا التنوّع والاختلاف بعد انتهاء حقبة تحطيم الصور مباشرة وبصفة خاصة ، إذ قد استخدمت نماذج من طرز مختلفة وطارئة من بلدان شتى سلمت التصاوير فيها من أيدى البطش . وهو ما يتبين فى منمنمة أخرى من نفس المخطوطة السابقة تمثل « ردّة الامبراطور چوليانوس » عن المسيحية » (لوحة ١٢٠) ، حيث نرى الشخوص ربعة وتوزيعها منفرج ، ومع ذلك فإن حركتها تنبض بالحياة والألوان متنوّعة رفّافة . وتعرض هذه المنمنمة ثلاثة مواقف على ثلاثة شرائط ، أولها خروج الامبراطور چوليانوس المرتدّ (٣٦١ ــ ٣٦٣) برفقة الفيلسوف الوثنى ماكسيموس من قصره قاصدا مغارة الشيطان . ويبيّن ثانيها الامبراطور برفقة كاهن يشرفان على تقديم ثور الأضحية أمام مذبح مكرّس لإله وثنى . ويظهر الامبراطور فى الشريط الأدنى جالسا وقد رفع صنما وألقى بقطعة ذهبية إلى ضباطه الذين يشعلون البخور أمام الأوثان .

ويتجلّى الاتجاه الثانى من حركة الإحياء الفنى فى المنجزات الفنية التى أُعدّت لقسطنطين السابع [پورفيروچنيتوس] (٩١٣ - ٩٥٩) ، فلقد كان اغتصاب حميه رومانوس ليكاپينوس لعرشه من عام ٩١٩ إلى عام ٩٤٤ مما أتاح له الوقت للاستغراق فيما يهوى من أدب وفن ، فإليه يُعزى مشروع الموسوعات الكلاسيكية حتى ليقال إنه كتب إحداها بنفسه وهى « كتاب بيطرة الخيل » Hippiatrica ، كما يعكس كتابه عن مراسم حفلات البلاط شغفه بكل ما هو قديم وتبجيله لطقوس مراسم البلاط الرومانية . ولم يقتصر اهتمامه على ميدان الأدب فحسب بل لقد كان بارعا فى فن التصوير براعة لفتت الأنظار ، كما كان يُعين بعض الفنانين فى أعمالهم توجيها وتصويبا .



لوحه ١١٩ : منمنمة تمثل رؤ يا حزقيال فى وادى العظام البالية . مخطوطة عظات القديس جريجوريوس نازيانزوس . دار الكتب بباريس





▷ لوحه ١٢٠ .

منمنمة ردّة الامبراطور جوليانوس عن المسيحية . مخطوطة عظات القديس جريجوريوس نازيانزوس . دار الكتب بباريس .

لوحه ١٢١ :

منمنمة داود يعزف على القيثارة . كتاب المزامير . نسخ وصوّر بالقسطنطينية فى منتصف القرن العاشر . دار الكتب القومية بباريس .

وثمة منمنمة تصوّر داود يعزف على الهارب فى كتاب المزامير المحفوظ بدار الكتب القومية بباريس (**لوحة ١٢١**) والذى يرجع إلى منتصف القرن العاشر ، تبدو وكأنها محاكاة لنموذج من العصر الكلاسيكى اللاحق كان يمثل أورفيوس يسحر الوحوش بغنائه وألحانه . ومن بين أعظم الإنجازات الفنية لعصر الإحياء المقدونى منمنمة « يشوع يسجد أمام رئيس جند الربّ » (**لوحة ١٢٢**) والتى تضمّها لفافة يشوع Joshua Rotulus المحفوظة بمكتبة الڤاتيكان ، ولعلها أعدّت لقسطنطين السابع ، حيث نرى يشوع فى الصورة مرتين ؛ مرة وهو ساجد أمام الملاك ميكائيل رئيس جند الرب ، ومرة وهو واقف بينما تجلس خلفه امرأة ترمز لمدينة أريحا التى نشهد أسوارها ، على حين يبدو جيش العبرانيين على مبعدة . وتلفتنا فى هذه الصورة إلى جانب مرونة الخطوط المحوّطة والألوان الهادئة اصطباغها بالتقاليد الكلاسيكية حتى لقد كاد بعض العلماء ينسبونها إلى القرن السادس أو السابع ؛ فالإيهام بالمنظر الطبيعى والعمائر فى منتصف الصورة ، وكذا استخدام الظلال واللون المتدرّج وتجسيم الوجوه والأشكال والطبقات الرهيفة من الطلاء البنى والأزرق والأبيض والقرمزى تجعل من هذه المنمنمة أحد روائع الفن البيزنطى .

وثمة مخطوطات رائعة تشهد على النشاط الواسع الذى كان لدور التصوير بالقسطنطينية خلال القرن

الحادى عشر ، فلم يتعثر هذا النشاط أيام الأباطرة الذين تزعّموا حركة تحطيم الصور ، ولا سيما قسطنطين الخامس وثيوفيلوس . وكان للموضوعات الدنيوية مكانة مرموقة فى لوحات الفسيفساء التى كانت تُزيّن بها القصور والكنائس مثلما كانت تُصوّر على الأنسجة النفيسة والمصوغات . وكذا كانت الحال مع المخطوطات ، فثمة نماذج للزخارف المصوّرة ترجع إلى حقبة تحطيم الصور . وبعد انتهاء هذه الحقبة استمرت هذه الزخارف تجمّل المخطوطات التى تألّقت روعة وتنوّعا ، فكانت تضاف أحيانا إلى نماذج النبات والحيوان مشاهد من الحياة اليومية أو مناظر الصيد والطراد أو ألعاب السيرك ، وهى جميعا صورة من نماذج الفن الوثنى التى شاعت وقتذاك وكانت قد اختفت من بيزنطة .

ثم كان بعد هذا أن تطور فن ترقين المخطوطات ، فتدرّج شيئا فشيئا إلى أن اتضحت سماته التى أظهرها الطابع الكلاسيكى الذى تميّز حينا بمحاكاة بعض التكوينات الفنية للمناظر الطبيعية الأخاذة والجديرة بالتصوير وليدة الفن المتأغرق ، وحينا ثانيا بالتكوينات الفنية التقليدية المحافظة التى يرجع تاريخها إلى ما قبل ذلك العهد ، وحينا ثالثا بوضعات الفلاسفة والشعراء النحتية ، وما لبثت تلك الوضعات أن استخدمت لتصوير الأنبياء والرُّسل . وكانت هذه الأعمال جميعا ــ حتى ما صَغُر منها ــ تُرسم على خلفية ذهبية فتترك انطباعا أشبه ما يكون بالانطباع الذى تتركه لوحات الفسيفساء ، كما كان تألّق ألوانها لا يقلّ بحال عن تألّق الطلاء بالميناء الذى بلغ هو وفن الصياغة حينذاك مرتبة الكمال .

ويرجع الرواج الشديد الذى لقيته المخطوطات لما كان من تجديد فى التصوير الدينى ، فقد أخذت الكتب المقدسة وكتب الشعائر والمواعظ وغيرها من الكتب التعليمية تزخر بالصور الإيضاحية الرائعة ، كما زُيِّنت مخطوطات الحكام والنبلاء ورؤساء الأديرة بپورتريهاتهم ، فجاءت بعض هذه المخطوطات وليس فيها ما يزيّنها غير هؤلاء ، على نحو ما نشاهد فى مخطوطة « عظات القديس يوحنا فم الذهب » المحفوظة بدار الكتب القومية بباريس وترجع إلى حوالى عام ١٠٧٨ والتى نُسخت للامبراطور نقفور الثالث بوتانياتيس ، وتضم جملة من الصور لا نرى فيها غير صور هذا الامبراطور ، أسوق من بينها منمنمة « الامبراطور نقفور الثالث بوتانياتيس بين يوحنا فم الذهب وميكائيل كبير الملائكة » (لوحة ١٢٣) . ويبدو نقفور الثالث موحِّد الامبراطورية فى نهاية القرن الحادى عشر بين بطريرك القسطنطينية وميكائيل كبير الملائكة فى پورتريه يفيض بجمال الفن البيزنطى حيث يُضفى بذخ الثياب والألوان الناصعة فوق الخلفية الذهبية التى تزيد الألوان تألقا قيمة فنية بالغة على اللوحة دون أن يُثقلها ، وعلى الرغم من أن زىّ الشخصية الرئيسة داكن إلا أن المجوهرات تتألق فوق رأسها . على أن الجلالة الكهنوتية للامبراطور الواعى بعظمة الدور الذى يؤديه تتباين مع الوقار الرهيف الذى يغشّى وجه يوحنا فم الذهب وكذا مع التعبير عن الرعاية التى يوليها كبير الملائكة للامبراطور .

على أن نكهة التراث الكلاسيكى خلال القرنين العاشر والحادى عشر تبدو أشد وضوحا فى صور « الأبحاث العلمية » ، وإن كانت أشكال الشخوص خلال القرن الحادى عشر تبدو فيها وكأنها دُمى صغيرة جامدة الحركة على نحو ما نرى فى منمنمة بمخطوطة الصَّيد والقنص Cynegetica لأوپيان المحفوظة بمدينة البندقية ، حيث نرى المايناديس ومجموعة من الخيل (لوحة ١٢٤) ، فعلى الرغم من الإيماءات الفيّاضة حياة ومحاكاتها لنموذج كلاسيكى لاحق إلا أنها أخذت الطابع البيزنطى .

وثمة وثيقة فنية لها شأنها فى إفصاحها عن التقاليد الكلاسيكية كما هى ، هى صندوق للجواهر « شكمجية ڤيرولى » Veroli Casket ، فعلى جوانبها العاجية نقوش تمتّ إلى الأدب الكلاسيكى بسبب .

إذ نرى مشهد تضحية إيفيجينيا المأخوذ عن مأساة « إيفيجينيا فى أوليس » لأوريبيديس ، كما نرى الكاهن كالخاس يقطع خصلة من شعرها وهى المرحلة الأولى من مراحل التضحية (**لوحة ١٢٥**) . وإلى اليسار نرى أخيل حاملا سلة شعير ، ولعل الشخص الذى إلى يساره هو منيلاوس . ويدل ظهور أخيل دون لحية على ميل فنان القرن العاشر أو الحادى عشر إلى التخفّف من التفاصيل ، مع الجنوح إلى تحويل كل الأنماط الكلاسيكية إلى ما يشبه الدُمى مثلما فعل مصور مخطوطة الصيد والقنص لأوبيان . وإلى أقصى يمين لوحة التضحية نرى الإله أسكليپيوس والإلهة هيجيا ، مما يجعلنا نقول إن الفنان أراد بهذا استكمال الشكل الزخرفى فحسب . وما من شك فى أن لوحة اختطاف أوربا (**لوحة ١٢٦**) منقولة عن التصاوير الإيضاحية المصاحبة لقصيدة « أوربا » الرعوية التى نظمها الشاعر موشوس Moschus من سراقوسه الذى عاش فى القرن الثانى الميلادى .

وثمة موضوعات كلاسيكية أخرى محفورة على صندوق الجواهر ، مثل تصوير قصة بيليرفون والحصان پيجاسوس ، حيث نرى الجواد المجنّح يشرب من نبع پيرينيه Pierene بينما يقبض البطل الشاب بيُسراه على رمح ويمسك بيمناه العنان الذهبى الذى أسلمته إياه الإلهة أثينه لترويض الجواد (**لوحة ١٢٧**) . وثمة لوحة لديونيسوس (**لوحة ١٢٨**) يحتمل أن تكون مقتبسة عن قصيدة متأغرقة مفقودة تدور



لوحه ١٢٢ : منمنمة يشوع يسجد أمام رئيس جند الربّ . لفافة يشوع بمكتبة الڤاتيكان .



لوحه ١٢٣ : منمنمة الامبراطور نقفور الثالث بوتانياتيس بين يوحنا فم الذهب وميكائيل كبير الملائكة . مخطوطة عظات القديس يوحنا فم الذهب . دار الكتب باريس .



لوحة ١٢٤ : منمنمة المايناديس والخيل . مخطوطة الصّيد والقنص لأوپيان . البندقية .



لوحة ١٢٥ :
تضحية إيفيجينيا وأطفال يلاعبون الحيوانات . لوحات عاجية من شكمجية ڤيرولى.القسطنطينية . القرن العاشر أو الحادى عشر . متحف ڤيكتوريا واليرت بلندن .



لـوحه ١٢٦ : شكمجيـة ڤيرولى . حفـر على العـاج . اختطاف أوريا ومشاهد أسطورية .



لـوحه ١٢٧ : شكمجيـة ڤيرولى . حفـر على العـاج . بيليرفون والحصان بيجاسوس .



لوحة ١٢٨ : شكمجية ڤيرولى . حفر على العاج . ديونيسوس يعتلى مركبته .

حول مغامرات هذا البطل . على أن جميع الأردية فى هذه اللوحات تتميّز بطابع هذه الحقبة البيزنطية المتوسطة على نحو ما نرى فى الالتواءات والثنايا المفرطة والأطواء التى تُغشّى الأجساد .

ويقترب من حيث طراز القرن العاشر من مجموعة لوحات العاج المحفور فى نفس العصر مجموعة من المخطوطات نُسخت ورُقّنت فى القصر العظيم المقدس » ، فقد خلّت الكتلة الصلبة المعهودة فى شخوص أيقونات ما قبل حقبة التحريم مكانها إلى تمثيل أثيرى غير مادى بالغ الرقة ، كما تجرّدت الشخوص من بنيتها الجسدية ، فإذا نحن آخر الأمر بين يدى مخطط للألوهية أكثر مما نحن بين يدى صورة حقة للمسيح أو العذراء . ثم ما يلبث هذا الاتجاه أن ينمو ويضطرد حين ننتقل إلى مجال الصياغة بالذهب والطلاء بالميناء ، فنرى على الحافة المزخرفة لكأس مناولة (**لوحة ١٢٩**) صورة الامبراطور ليون الخامس بين القديسين وقد أصبحت صورة رمزية لا شخصية . وثمة طبق من العقيق ذو حافة فضّية مذهّبة ومرصّعة بالأحجار شبه الكريمة يتوسّطه نقش من طلاء الميناء المحجّزة يرجع إلى القرن الحادى عشر ، وتتشعّب تلافيف العقيق من الحافة المعدنية لتتلاقى فى منتصف الطبق كى تضفى المعنى المقصود من هذا الطبق الطقوسى المُعد لتناول خبز القربان . ويبدو مشهد العشاء الربّانى فى الجامة التى تتوسّط الطبق والمنقوشة بتقنيّة الطلاء بالميناء المحجّزة حيث يجلس المسيح إلى مائدة نصف دائرية ومن حوله حواريوه الإثنى عشر ، على حين يمدّ يهوذا يده نحو طبق السمك الذى يتوسط طبقين آخرين ، وهو ما يرمز فى آن معا إلى المسيح المخلّص والمسيح بوصفه قوت النفوس ، وإلى معجزة صيد السمك (**لوحة ١٣٠**) .

وخلال حكم بازيل الثانى (٩٧٦ ــ ١٠٢٥) انتقل بيت النُساخ الامبراطورى Scriptorium من القصر العظيم المقدس إلى قصر بلاشيرنيه Blachernae حيث تولّى ثمانية فنانين ترقين « التقويم الكنسى » Menologium الرائع لبازيل الثانى وإن انطوت صوره على بعض الرتابة ، فصوّروا أربعمائة وستة وثلاثين منمنمة ترجع فى الغالب إلى عام ٩٨٥ حين قضى بازيل الثانى على مؤامرة بالقصر وكان قبل ذلك منغمسا فى ملذّاته ثم غدا روحانيا زاهدا متقشفا . ولهذا « التقويم الكنسى » أهميته من عدة وجوه : وصْفياً لما تضمّن من صور للكنائس والرسل والعذراء ، وأركيولوجياً لما أورده من تفاصيل للمعمار والتيجان والأزياء ،



لوحة ١٢٩ : حافة كأس مناولة مطلية بالميناء مكسوة بالفضة . القسطنطينية ٨٨٦ ـ ٩١٢ . كنيسة القديس مرقص بالبندقية .



لوحه ١٣٠ : طبق من العقيق ذو حافة فضية مذهبة ومرصّعة بالأحجار شبه الكريمة يتوسّطة نقش من طلاء الميناء المحجّزة .



لوحة ١٣١ : منمنمة قصة يونان النبى . التقويم الكنسى لبازيل الثانى ٩٨٥ م .

وإيقونوغرافياً لتصويره العديد من الرسل والقديسين . ومن أشد هذه المنمنمات سحرا وجاذبية منمنمة تصوّر جانبا من قصة يونان النبى (**لوحة ١٣١**) ، وأسلوبياً ففيه تحوّل عن أسلوب مدرسة القصر العظيم من حيث اطّراح الفراغات الموحية وتقتيم درجات اللون وإسباغ الحيوية على الطابع القصصى وتخفيف التناول الأثيرى للأشكال . وقد بلغت هذه السمات أوجها فى كتاب مزامير « بازيل الثانى » جلاد البلغار Bulgaroctonos ، حيث نراه فى الصورة الأولى ينظر شذرا إلى ظهور البلغار الراكعين الساجدين بعد أن أوقع بهم الهزيمة عام ١٠١٧ . وتلقاء الحضارة العظمى التى تدل عليها المنجزات الفنية البيزنطية فى القرنين العاشر والحادى عشر ، نجد أن تاريخ هؤلاء الرومان الشرقيين تشوبه أعمال من القسوة البربرية ، ففى نهاية الحرب سُمِلَت عيونُ خمسة عشر ألفا من أسرى الحرب البلغار ، غير مائة وخمسين تُركوا بعين واحدة ليستطيعوا أن يقودوا زملاءهم المسمولين إلى ديارهم . (**لوحة ١٣٢**) .

ويمكن القول بأن المنسوجات الحريرية البيزنطية فى هذا العصر كانت مدينة إلى حد كبير للنماذج الفارسية والإسلامية فى العصر العباسى ؛ فنموذج الفيل (**لوحة ١٣٣**) يقوم على نموذج بُوَيْهى من حيث موضوعه ولا سيما الشجرة المحوّرة جذعا وغصونا وأوراقا وزهورا والتى تقع وراء الفيل ، وإن كانت حواف الجامة تضم زخارف بيزنطية ، ولعل النقوش التى تشير إلى الأباطرة والتى هى جزء من التصميم هى محاكاة لشرائط « الطراز الإسلامى » . وثمة نسجية حريرية أخرى صُنعت احتفالا بانتصار بازيل الثانى على البلغار عام ١٠١٧ وتحتفظ بها كاتدرائية بامبرج . وصوِّرت الشخوص على أرضية أرجوانية انتثرت عليها زهرات صغيرة ما بين قرمزية وزرقاء ، ونرى فيها سيدة ترمز لمدينة القسطنطينية [أو أثينا] ترتدى رداء أزرق قصير وعليه عباءة صفراء فضفاضة ومتّشحة بوشاح أزرق وهى تقدّم إلى الامبراطور المنتصر التاج المطعّم باللآلى وعلى حوافه ريش الطاووس . وعلى ما فى هذه النسجية من تقنية عالية فهى جافة الأسلوب.

وبعد أن عاد قسطنطين التاسع من المنفى تزوج من الامبراطورة زويه وكانت مُسِنَّة متولّهة بالدين

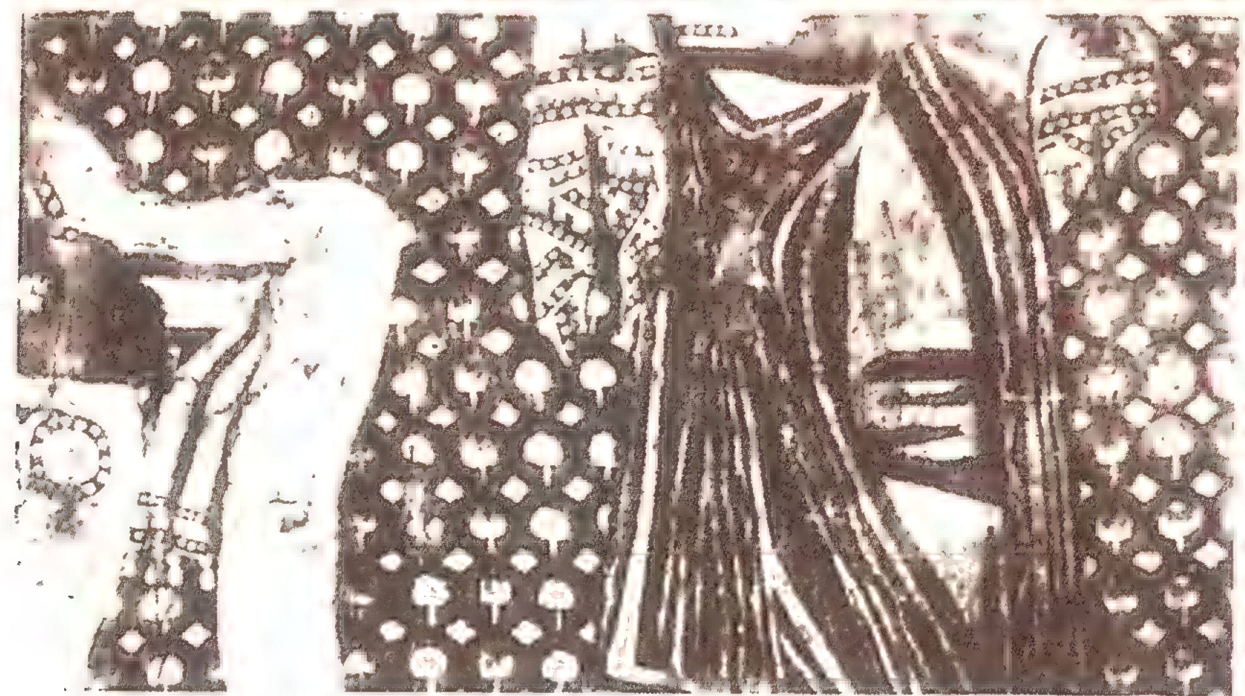
لوحة ١٣٢ :

منمنمة بازيل الثانى جلاد البلغار . التقويم الكنسى لبازيل الثانى (٩٨٥ م) .



لوحه ١٣٣ :

نسجية حريرية بيزنطية . نموذج الفيل .

لوحة ١٣٤ :

نسجية حريرية . رمز مدينة القسطنطينية [أو أثينا] تهدى الامبراطور المظفر بازيل الثانى تاج النصر (١٠١٧ م) . كاتدرائية بامبرج .

شغوفة بإعداد العطور ، فكان يصحب فى الحفلات الرسمية عشيقته القوقازية الجميلة فى زهو وتباه . ورغم أنه كان لا يفوته الترويح عن نفسه إلا أنه كان إلى هذا لا يتخلّى عن أداء ما يفرضه عليه واجبه ومنصبه ؛ فأنشأ كنيسة سان جورج St.George of the Manganes وديرا ملحقا بها ، كما أنشأ كنيسة نيا مونى Nea Moni فى خيوس Chios ، ويقال إنه أرسل فنانى الفسيفساء من القسطنطينية إلى خيوس حيث هذه الكنيسة لعمل لوحاتها الفسيفسائية ، وإن كان ثمة اختلاف بين هذه اللوحات ولوحات العاصمة لا سيما فى كنيسة أيا صوفيا . كذلك شجّع قسطنطين التاسع العودة إلى دراسة الآداب القديمة كما تناول نظم الجامعة بالتغيير ، وأنشأ كراسى لدراسة الفلسفة والقانون على نفقته الخاصة . وثمة عوامل أخرى غير ما بالامبراطور من نزق وطيش كان إليها السبب فى زيادة الشّقة بين روما الشرق وروما الغرب فى عام ١٠٥٤ ، منها خواء الخزانة ، وما ساد البيئة من فساد سياسى ، وما كان من صراع بين كبار رجال الكنيسة ، كما أن إخضاعه لأرمينيا لم يكن من ورائه غير تمهيد الطريق للأتراك السلاجقة ، فكانت هزيمة ملاد جرد Manzikert عام ١٠٧١ هى الضربة القاضية على الامبراطورية التى لم تفق منها بعدُ . وفى عهد زويه وقسطنطين التاسع أخذ التدهور يدبّ إلى ميدان الفنون فانحط المستوى الجمالى إلى حدٍّ ما لا سيما فى لوحات الفسيفساء .

— ٢ —

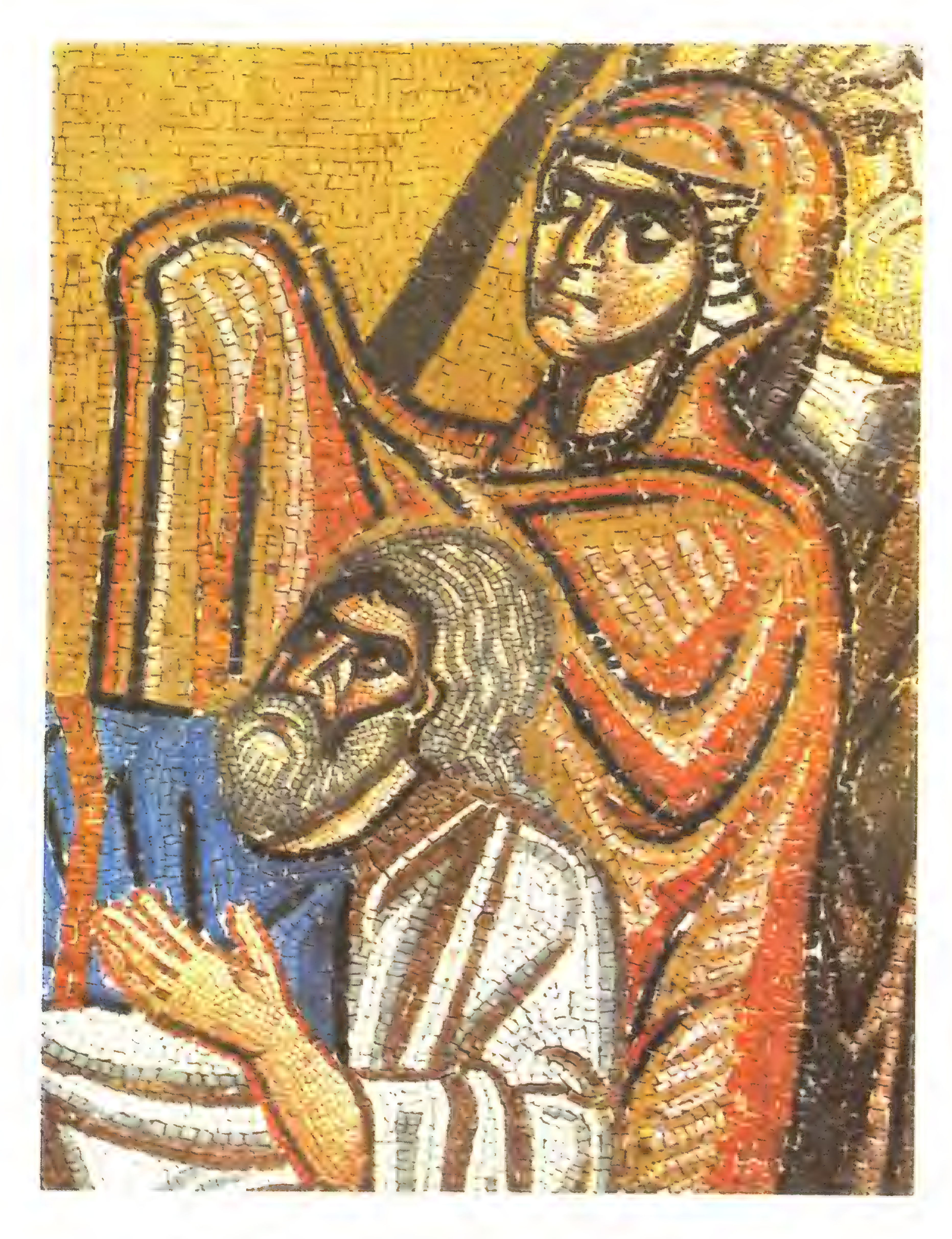
عهد آل كومنينوس

صحبت عهد آل كومنينوس (١٠٨١ ــ ١١٨٥) حركة إحياء فنية بقيت العصر البيزنطى كله . وتتجلّى الملامح الرئيسة لهذا الإحياء فى زخارف الفسيفساء والمخطوطات المرقّنة ، وهو ما نراه فى مخطوطة من القرن الثانى عشر تضم « مواعظ عن العذراء » للراهب يعقوب من كوكينو پافوس وتحتفظ بها دار الكتب القومية بباريس أعرض من بينها منمنمة جنّة عدن (**لوحة ١٣٥**) التى تمثلها الأنهار الأربعة ، والباب الجانبى الذى تقوم الملائكة على حراسته ، والمهاد الذهبى الذى تتخلّله الأشجار والأزهار فى سلاسة . وتتدفّق الأنهار الأربعة التى يتّسع مجراها وهى تنعطف على شكل حلزونى من قرن يحمله أحد الجان . وتضفى صفوف الممرّات المتحوّية المحتشدة بالنباتات والألوان البهجة روحانية على المشهد كله ، وهو الأمر الذى ينطوى على ابتعاد شديد عن تصوير الجنة المعهود فى لوحات الفسيفساء خلال القرنين الخامس والسادس .



لوحه ١٣٥ :

جنة عدن . مجموعة مواعظ عن العذراء للراهب يعقوب من كوكينو بافوس . دار الكتب القومية بباريس القرن ١٢ .



لوحة ١٣٦ : بعث آدم وحواء . كنيسة نيامونى . خيوس [تفصيل من لوحة المطهر] فسيفساء منتصف القرن ١١



لوحة ١٣٧أ : جندى رومانى تحت الصليب . كنيسة نياموني . خيوس [تفصيل من لوحة الصلب] . فسيفساء منتصف القرن ١١ .

وكان إلى هذا كله نشاط آخر ملحوظ فى تشييد الكنائس ، ومنها كنيسة « المخلّص » فى خورا St. Saviour in Chora ، وفى الإضافات التى لحقت قصر بلاشيرنيه Blachernae . وفى هذا العهد أيضا عمّ الطراز الامبراطورى الأمصار والأقاليم أكثر من أى عهد آخر منذ عهد چوستنيان ، فما بقى من لوحات الفسيفساء الرائعة بكنسة دافنى Daphne [١١٠٠] بما تضمّ من صورة « المسيح ضابط الكل » الآسرة ، وكذا لوحات كنيسة نيامونى هى من نتاج هذا العهد ، عهد الإحياء . كما أنها خير دليل على المستوى الرفيع الذى بلغه فن العاصمة . ففى هذا العهد استبان برنامج الزخارف الكنسية البيزنطية واتضح ، وباتت الكنيسة البيزنطية صورة للكون متدرِّجا على مراتب ، كما أنها تسطر مواسم السنة المسيحية ، فيبدو المسيح الديّان ضابط الكل وحَكَم يوم الدينونة مسيطرا فى القبة ، والعذراء فوق حَنِيَّة الهيكل ضارعة تلتمس الرحمة بالناس ، ومن تحتها يبدو الرسل والأنبياء والقديسون فى نسق يتفق ومكانة كل منهم ، كما تصوّر أحيانا أعياد الكنيسة « السيّدية » Twelve Feasts of The Church فى اثنىْ عشر مشهدا تزيّن الجدران .

وهكذا تتمثل فى فسيفساء كنائس القرن الحادى عشر سمات الفن الصّرحى وقتذاك ، فضلا عن السمات الخاصة بكل مبنى على حدة ،حيث نرى متجلّيا الحسّ الصارخ باللون فى اللوحات الفسيفسائية الوامضة بالأضواء ، فقد كان الفنان البيزنطى يهدف إلى إثراء اللون أكثر مما يهدف إلى بيان الألوان الحقيقية لما يصوّر . فنلمس فى لوحة « بعث آدم وحواء » بكنيسة نيامونى فى جزيرة خيوس روح الفنان فى إشاعة الألوان الصارخة مع ما بينها من تباين (لوحة ١٣٦) . وكذا الأمر فى لوحة « جندى السنتوريون الرومانى تحت الصليب » حيث يتسنى للمشاهد أن يرى كيف كانت المواءمة بين الشخوص الفردية أو مجموعات الشخوص وبين الهيكل المعمارى ؛ ففى سقف طبلة القُبّة من الداخل وفوق العقود صُوِّرت الشخوص بكاملها وهى واقفة ، وفى الطاقات الدائرية [الكوّات المستديرة lunettes] صُوِّرت الشخوص النصفية ، وفى الفراغات بين ملتقى العقود المتقاطعة groins وفوق قمم العقود [الأقواس arches] صُوِّرت الجذوع التى تضمّها الإطارات المستديرة [الجامات medallions] . وقد استخدم هذا النوع من التوزيع إلى غايته القصوى أيضا فى كنيسة دافنى (لوحة ١٣٨) ، ولم يفت الفنانين الحرص على التوازن بين كتل مجموعات الشخوص ونسبة الشخوص المصوَّرة إلى المساحات الفارغة ، وكذا العناوين المنقوشة التى عُنْوِنَت بها الموضوعات المصوَّرة فجاءت موحَّدة مكمِّلة للتكوين الفنى العام . وكما جاءت الوضعات متنوِّعة كان لنظرات العيون والوضعات أثرها فى إضفاء الوحدة على كل مشهد . وما من شك فى أن الأسلوب المتّبع فى كنيسة دافنى ــ وهى مبنى امبراطورى أقيم خلال القرن الحادى عشر ــ كان يمثّل فن العاصمة .

وقد بُنى دير دافنى لوفق رسم هندسى ثمانى الأضلاع ذى أجنحة ، ولا يتميّز هذا الدير بشهرة معمارية على الرغم من انفراده بين كنائس بيزنطة بروعته واتساق مقاييسه ، بل تُعزى شهرته إلى ما يحتوى من زخارف لا سيما لوحات الفسيفساء التى تزيّن الجدران والسقف التى لا تزال باقية حيث كانت أولا لم تنلها يد التغيير مما يثير دهشة الأثريين . وهذه اللوحات هى أحدث المجموعات الثلاث العظيمة الباقية فى اليونان ، كما تعد أفضلها جميعا تقنيّة وفنا . وإذ كان هذا الدير على حظ كبير من الثراء بموارده المختلفة استطاع أن يجذب إليه المهرة من فنانى العاصمة ليُجمِّلوا جدرانه بزخارف أنيقة مما حفز الزائرين إلى أن يختلفوا إليه من شتى الأنحاء . وما أسرع ما يقع المشاهد على تلك المسحة اللطيفة التى تميّز بها الفن المتأغرق الذى لا نظفر منه إلا بآثار قليلة مماثلة فى أنحاء اليونان . ومما يدلّنا على سخاء البذل على الفنانين تلك الدقة الفائقة فيما جاء لهم من تصاوير لا سيما تلك التصاوير للرسل ، حيث نراهم بشعر أبيض ناصع منسدل فى انسجام وأجسام ذاوية ووجوه شاحبة إذا قيست بوجه « المسيح ضابط الكل » ، كما نرى الملائكة متهلّلين فى ثياب بديعة وريش أجنحتهم على أتم تنسيق .

لوحه ١٣٨ :

كنيسة دافنى من الداخل . العلاقة بين الزخارف الفسيفسائية والنسق المعمارى . نهاية القرن ١١ .



لوحه ١٣٩ :

المسيح ضابط الكون « بانتوكراتر » . قبة كنيسة دافنى .

ويبدو أن هذه اللوحات قد تعرضت على مرّ الزمان لشيء من البِلَى مما دعا إلى ترميمها فجاء الترميم شبه دخيل على الأصل يحكى مسحة جديدة تتّفق وأذواق المرممين التى كانت تسود عصرهم . غير أنه مما يلفت الداخل أول ما يدخل بعد أن يجتاز صالة المدخل العرضية تلك اللوحة التى تمثل « المسيح ضابط الكل » (**لوحة ١٣٩**) المصوّرة على بطن القبّة والتى تضفي جلالها على الكنيسة كلها . ولعل السببَ فى هذا أنها لم تمسّها لمسة متأغرقة بل تمثل مضمونا شرقيا لا يمتّ إلى مضامين لوحات راڤينا بسبب . وتُعدّ هذه اللوحة أعظم صورة للمسيح « ضابط الكل » ، ولا تضارعها أية لوحة أخرى فى أى أرض بيزنطية ، فهى أكثر دلالة وأروع تعبيرا وأجلّ رهبة . غير أن قطع الرخام التى كانت تغطى الجزء الأدنى من الجدران قد تساقطت ، كما أنه لم يبق غير قليل من الزخارف المنقوشة على الحجر .

ولا ينبغى أن تفوتنا لوحة ميلاد المسيح فى كنيسة تنيّح العذراء بدافنى (١١٠٠م) ، فلقد أخذت مشاهد الإنجيل تتزايد خلال عهد أسرة كومنينوس فى أسلوب قصصى فوق جدران الكنائس . ومن بين المشاهد المستقاة مباشرة من أسلوب القسطنطينية فى المناطق الخاضعة لنفوذها نرى الملائكة فى هذه اللوحة تبتعد بوضعاتها عن السمات الكهنوتية المقدسة إلى حدّ ما ، كما ذوت المناظر المثيرة للخيال ، وانحصر اهتمام الفنان فى التعبير عن الفرحة التى انتابت الحاضرين متنقّلة من واحد إلى الآخر لوفق التوجيهات الإيقونوغرافية للكنيسة خلال عهد آل كومنينوس . وتشير النورانية الواقعة فوق الطفل الوليد مباشرة إلى « سرّ تجسّد المسيح » فى محاولة لإضفاء الروح المتصوّفة على الإنجازات الجمالية (**لوحة ١٤٠**) . ويصف


IC
XC

المؤرخ شارل ديل لوحات كنيسة دافنى قائلا : « إن الجمال والثراء يحلاّن محل الخطوط اليونانية الكلاسيكية الأنيقة ، فلقد انمحت السكينة الدُورِيَّة كما انمحت الابتسامة الأيونية من الوجوه التى تمتلىء عيونها بقلق مروّع وهى تُمعن النظر فى الظلام حولها ، فغاب ضوء النهار والفراغ الشفّاف ، وغدت عَتمة الكنيسة تشعّ خلالها الألوان الفوسفورية الساحرة المنتشرة هنا وهناك . فلم يعد للعالَم اليونانى ذلك الإيقاع الذى انبعث من أعماق الشهوة إلى ذروة الإرادة ، وإذا هو يعود إلى أصوله المُمعنة فى القدم يتلمّس فى زحمة التناغمات معنى يكشف عن هواجسه كما كان فى همجيته البدائية ليخرج إلينا بالفن البيزنطى . وفى تلك العَتْمة التى تنبعث فيها الأضواء المنعكسة من الصور الفسيفسائية يشعر الإنسان أنه يمْثُل أمام نفسه من جديد بعد فترة طويلة من النسيان والسُّبات . فما كانت السماء ولا كان الماء لهما تلك الزرقة القاتمة ولا تلك اللاشفافية ، وما كان مثل هذا يصدر إلا عن خيال مرهف يمتد إلى مالانهاية . وما عهدنا تلك الحُمرة الفاقعة ولاتلك الخُضرة الداكنة لهما هذا الوضوح الذى يمثّل الدم القانى والزّرع النّضر ، وما عهدنا الذّهب اللامع واللّهب السّاطع يمتزجان معا كما امتزجا هنا ليصوّر الشموس فى سمّوها وهى تنحدر إلى المغيب . ولكى تتجّلل



تضرّعات المصلّين بمسحة من الحسية جاءت ألوان الطبيعة بأطيافها السبعة الأساسية كثافة وعمقا ، صدى لتلك التناغمات الهائمة المطوّفة فى أرجاء الفضاء التى تهيج رغباتنا بعد أن تتبلور . وفى ثنايا هذا الضباب المُحمرّ المجتمع من أبخرة البخور ولهب العشرة آلاف شمعة المتّقدة يبدو لنا المسيح ضابط الكل والعذراء والرُسل والقديسون متوّجين بالذّهب مرتدين أردية وضّاءة ، فإذا كلٌ منهم وكأنه على بُعد سحيق » .

وما لبث فن الفسيفساء الرفيع الذى تمثّل لنا فى كنيسة دافنى أن اندثر مع بزوغ القرن الثانى عشر ، واندثر فى إثره كثير من الفنون الدقيقة . وكان لكتابات الصوفى البيزنطى الشهير سيميون ميتافراستيس Sy-meon metaphrastes مع نهاية القرن العاشر ومطالع الحادى عشر أثر بالغ فى الفكر الدينى المعاصر ، فكانت تراتيله وتسابيحه مفعمة بحب ذاتى عميق للمسيح ووصف لصبر المسيح على ما لقيه من عذاب ثم ما كان يحمله من « محبة معها البذل والعطاء » Charity وهو ما يلقى ضوءا على الصور التى سرعان ما انتشرت فى ذلك العهد تمثل « المسيح الرحيم » و« العذراء الحنون » و« العذراء الأسيانة » فى أيقونات بالغة الروعة مثل أيقونة « عذراء ڤلاديمير » (**لوحة ٨٨**) التى نُقلت من بيزنطة إلى روسيا فى مستهل القرن الثانى عشر . ولعل تلك التصاوير الإنجيلية التى شاعت فى القرن الثانى عشر وبلغت ذروتها فى عهد أسرة پاليولوجوس ترجع إلى ما جدّ على الشعائر من تفاسير . وكان من أثر تلك التفاسير أيضا ، ثم ما كان من تغييرات تقنيّة مثل استخدام الصور الجدارية « الفريسكو » التى كانت أقل نفقة من لوحات الفسيفساء ، هذا إلى اختفاء كسوات الرخام ، كان لهذا وذاك أثرهما فى تغشية الجدران بأكملها بالتصاوير الإنجيلية التى أخذت بعدُ تنتشر انتشارا واسعا ، تنضمّ إليها مشاهد أخرى ذات طابع دينى . ويتجلّى هذا الأسلوب الجديد فى الكنيسة المقدونية بمدينة نيريز بيوغوسلافيا التى شيّدها عام ١١٦٤ أحد أفراد أسرة كومنينوس ، والتى أضيفت فيها إلى تلك المشاهد الأولى المأثورة عن القرنين العاشر والحادى عشر مشاهد تمثل آلام المسيح تفيض حنانا وأحاسيس جياشة . ونشهد من أمثلة ذلك فى لوحة « إنزال المسيح من على الصليب » (**لوحة ١٤١**) صورة العذراء وهى تلصق خدّها بخدّ المسيح ، ويوحنا الرسول يقبّل يد سيّده الهامدة . ويشير هذا الطراز من المشاهد إلى مرحلة هامة فى تطوّر التصوير خلال العصور الوسطى ؛ فنرى الفنان موفّقا جدّ



لوحه ١٤١ :

إنزال المسيح من على الصليب تصوير جدارى . الكنيسة المقدونية بمدينة نيريز بيوغوسلافيا ١١٦٤ .

▷ **لوحه ١٤٠ :**

فسيفساء . ميلاد المسيح . كنيسة تنيّح العذراء بدافنى ١١٠٠ م .

التوفيق فى التفرقة الواقعية بين قسمات وجه المسيح الميت تعلوها الكآبة وهو مُسجّى من جراء ما لقيه من عذاب وبين وجه العذراء وقد عمّه الأسى وفاضت عليه دموعها . وكذا نلمس مثل هذا التمييز فى وجوه القديسين التى يتميز فيها الواحد عن الآخر وإن كان يجمع بينها كلها تلك النظرات المحدّقة (لوحة ١٤٢)

أما فى القسطنطينية نفسها فإن النماذج الوحيدة التى حفظها الزمن للّوحات المصورة والفسيفسائية فليست غير تلك البورتريهات المصورة بالرواق الجنوبى بكنيسة أيا صوفيا حيث نرى يوحنا الثانى كومنينوس والامبراطورة أيرينه واقفين على جانبى العذراء (لوحة ١٤٣) ، على حين نرى فى لوحة مجاورة ابنهما الصغير ألكسيس . وتتميز هذه اللوحات بمزيد من الواقعية وبما يسرى فيها من نبض حيوى وإفصاح عما تُكنّه الشخوص من مشاعر فيّاضة .

— ٣ —

غزو الفرنجة

وعلى حين استغرق الوندال فى نهب روما « الغربية » أسبوعين ، انتهب الصليبيون والبنادقة روما « الشرقية » [القسطنطينية] فى الثانى عشر من أبريل عام ١٢٠٤ فى أيام ثلاثة وإن كانوا بعدُ قد جرّدوها وعرّوها من كل شىء خلال أربعين عاما . وفى أثناء الأيام الثلاثة التى كان فيها نهب روما الشرقية ، اندلعت الحرائق فى أكثر أحياء المدينة ازدحاما بالسكان ولا سيما المنطقة الممتدة من القرن الذهبى إلى بحر مرمره . وفى إحدى الليالى عَرَضَ جمعٌ من السكارى لتمثال أثينا العظيم من عمل الفنان فيدياس فهشّموه ، وكان چوستين قد أُتى به من أكروپول أثينا وظل قائما فى الفورم ووجهه إلى الغرب ، وكأن المدينة بهذه الفعلة وأمثالها تنكّرت لتراثها تدمّره .

وإذا ما استثنينا بغداد فى ذلك الحين ، فليس ثمة مدينة كانت بمثل هذا الثراء ، إذ أن كل تجارة آسيا والشرق الأدنى ــ إلى جوار تجارة البحر المتوسط ــ كانت تنصبّ جميعها فى القسطنطينية ، حتى إن نقدها كان متداولا فى الهند وإنجلترا ، كما عُدّت منجزاتها الفنية أروع ما يكون فى الوجود حينذاك . كان الذهب يغشّى جدران وأعمدة القصور والموائد وعروش الأباطرة ، كما تألّقت به كنيسة أيا صوفيا . وكذا كانت أوانى الكنائس حتى الدُّنيا منها من الذهب الخالص والأحجار الكريمة ، وكانت قصورها المشيّدة من الرخام مما ينفس عليها الغرب . وعلى نفس النمط كان موكب البلاط الامبراطورى فى المناسبات الدينية ، والعروض التى تقوم بها الوفود المتدفّقة من الأقطار النائية فى مضمار السباق ، هذا إلى ما كانت تنعم به المدينة من أمان وتسامح مع المسلمين واليهود . وكان هذا كله هو الآخر مما يثير الغيرة فى نفوس أهل الغرب أيضا ، حتى جرى على لسان قائد من قادة الحملة الصليبية على القسطنطينية قوله : « لقد كان أوْلى بنا أن نسوّى المدينة بالأرض لما كانت تضمّ من مساجد أذن بتشييدها الامبراطور الخائن لكى يوطّد صداقته مع الأتراك » . وهذا ما يدل على أن الخراب عمّ المدينة كلها فإذا هى تفقد مسحتها الجمالية التى أسبغها عليها الامبراطور قسطنطين ثم زادها روعة ثيودوسيوس وچوستنيان وثيوفيلوس وأباطرة الأسرة المقدونية وأسرة كومنينوس ، فإذا نحن نرى كنيسة « الحكمة المقدسة » [أيا صوفيا] التى كانت أشبه ما تكون بالفردوس الأرضى قد تحوّلت إلى حظيرة مهجورة للدوابّ .



لوحة ١٤٢ :

پورتريه القديس پانتاليمون . تفصيل من تصوير جدارى بكنيسة نيريز بيوغوسلافيا ١١٦٤ .

لوحة ١٤٣ :

فسيفساء بيزنطية . يوحنا الثانى كومنينوس والإمبراطورة أيرينه واقفين على جانبى العذراء والمسيح الطفل . كنيسة أيا صوفيا ١١١٨



لوحة ١٤٤ . ديلاكروا . استيلاء الصليبيين على القسطنطينية . . متحف اللوفر .

وفى عام ١١٠٨ اتجه فنانون من القسطنطينية إلى دير القديس ميخائيل فى مدينة كييڤ للعمل تحت إشراف الفنانين الروس ، كما عمل فنانون يونانيون بصقلية فيما بين عامى ١١٤٣ و ١١٥٤ . وما من شك فى أن زخارف حَنِيَّة هيكل apse كنيسة سيفالو (١١٤٨) وكنيسة كاپيلا پالاتينا بپالرمو (١١٤٣ ـ ١١٥٤) مرتبطة كل الارتباط بالتقاليد الفنية فى القسطنطينية . وبالرغم مما تتصف به هذه الزخارف الفسيفسائية من

روعة وجمال إلا أن أباطرة أسرة دوقاس وأسرة كومنينوس وأسرة أنجيلوس كانوا يعدّونها مع ذلك فى المرتبة الثانية . ويُزيد فى حدّة مشكلة تداخل المدارس المحلية الإقليميةما يقوله البعض من أن اللوحات المصوّرة فى جنوب روسيا وبلادالصرب فيها دلالة على شيوع تقاليد العاصمة . كذلك انتهبت أو دُمِّرت الهياكل المحلّلة بالذهب والفضة والأوانى المقدسة والثياب الكهنوتية النفيسة والسجاجيد والثريّات ، كما نبشت قبور الأباطرة ونُثرت رُفات الامبراطور جوستنيان فى الهواء . وعلى حين كان البنادقة الذين يدركون قيمة الأشياء يحرصون على كل ما تقع عليه أيديهم ، كان الفرنسيون والفلمنكيون همّهم التدمير والتخريب حتى مع كل ما يُستطاع نقله فقد أسلموه للنيران ، ولم يسلم من هذا المصير تمثال هيلينا نعاه أحد الشعراء بقوله : « لم تستطع هيلينا التى ألانت قلوب المواطنين أن تُلين قلوب البرابرة » . على حين وصف إنوسنت الثالث بابا روما نهب القسطنطينية بأنه « عمل وحشى يرجع بنا إلى عهود الظلام » .

ولقد أبدع الفنان أوجين ديلاكروا فى القرن التاسع عشر لوحة رومانسية مصوّرة تمثّل انتهاب الحملة الصليبية الرابعة للقسطنطينية (١٢٠٤) ، فنرى فى الوسط من اللوحة (لوحة ١٤٤) بُلْدوين من الفلاندريين وكان قائدا للفرقة الفرنسية . وعندما انتهى لهم الاستيلاء على القسطنطينية كتب أحد البيزنطيين يقارن بين غزو المسلمين لأرض الروم وغزو الصليبيين للقسطنطينية ، فقال على لسان أهل بيزنطة : لقد كان المسلمون أشد بنا رأفة من هؤلاء الفرنسيين الذين تتحلى صدورهم بالصلبان .

وما لبث امبراطور نيقيا أن استولى عام ١٢٦١ على معظم الامبراطورية اللاتينية المتهاوية ، وعادت الامبراطورية البيزنطية إلى الوجود من جديد تحت حكم آل پاليولوجوس .



لوحة ١٤٥ : ديسيس . المسيح بين العذراء ويوحنا المعمدان . فسيفساء . نهاية القرن ١٢ . متحف آيا صوفيا



لوحة ١٤٦ : فسيفساء بيزنطية . شفاعة « ديسيس » كنيسة أيا صوفيا . تفصيل . القديس يوحنا المعمدان . القرن ١٣ .



لوحة ١٤٧ : يوحنا المعمدان . جزء من ديسيس . فسيفساء نهاية القرن ١٢ . . ايا صوفيا



لوحة ١٤٨ أ : تيودور ميتوشيتس راكعا أمام المسيح . كنيسة المخلص . خورا استنبول .

– ٤ –

عصر الإحياء الپاليولوجى
ونهاية الامبراطورية البيزنطية

وفى ١٥ أغسطس اعتلى ميخائيل پاليولوجوس [١٢٦١ ـ ١٢٨٢] عرش الامبراطورية بعد أن اخترق موكبه مدينة القسطنطينية تتقدمه أيقونة « أم الإله الهادية » Theokoros Odegetria صوب كنيسة الحكمة المقدسة ، ووقع اختياره على القصر العظيم المقدس ليكون مقرّ إقامته ، إذ كان قصر بلاشيرنيه قد خلّفه بُلْدوين الثانى الصليبى (١٢٢٨ ـ ١٢٦١) خربا متهدّما ، فأعاد ميخائيل ترميم جدرانه ، ومضى ينتشل المعوّقات من المرفأ ، وبدأ إصلاح كنيسة أيا صوفيا ، كما شرع فى ترميم لوحة « الضراعة » Deesis فى الناحية القبلية من الكنيسة (لوحات : ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧) حيث وجوه المسيح والعذراء ويوحنا المعمدان تفيض بمشاعر العاطفة والوجدان التى يجسّدها التشكيل الرهيف لحواف الوجه والمعالجة الطبيعية للحية المسيح وشعره وكذا ليوحنا المعمدان .

وكان الصليبيون والبنادقة قد أنشأوا امبراطورية لاتينية جديدة فى تراقيا ومقدونيا واليونان على حين انقسم ما تبقى من الامبراطورية البيزنطية إلى دويلات مستقلة مثل نيقيا وطرابزون وابروس .

وقد أُنشئت كنيسة المخلّص فى خورا Saint Saviour in Chora قبل عهد ثيودوسيوس الثانى (٤٠٨ ـ



لوحة ١٤٨ ب : تيودور ميتوشيتس راكعا

٤٥٠) ورُمّمت فى عهد جوستنيان ، ثم بُنيت ثانية فى عهد ألكسيس الأول (١٠٨١ ــ ١١١٨) الكومنينى . حتى إذا ما كان طرد اللاتين غدت الكنيسة فى حاجة ماسة إلى إعادة ترميمها ، فقام بذلك ثيودور ميتوشيتيس Theodore Metochites (١٣٣١) من ماله الخاص ، وكان وقتها مراقبا عاما للخزانة الإمبراطورية Logothete . ولم يكن ثيودور راعيا للفن فحسب بل كان كذلك عالما وشاعرا ، وصورته فى لوحة الفسيفساء التى تعلو حشوة العقد المؤدية من دهليز المدخل تصوّره راكعا أمام المسيح وهو جالس مقدماً إليه نموذجاً للكنيسة بعد أن رمّمها وقبل أن يحوّلها الأتراك إلى مسجد [جامع القرية] (**لوحة ١٤٨ أ ، ب**) .

وعلى نفس النهج والنمط نرى قسطنطين الأكبر فى لوحة فسيفسائية بمدينة القسطنطينية يهدى فى خشوع نموذجا لمدينة القسطنطينية التى أنشأها إلى السيدة العذراء (لوحة **١٤٩**) .



لوحة ١٤٩ : قسطنطين الأكبر يهدى فى خشوع نموذجا لمدينة القسطنطينية إلى السيدة العذراء . فسيفساء بمدينة القسطنطينية



لوحة ١٥٠ : زيارة لبيت لحم . فسيفساء . القرن ١٤ . كنيسة المخلّص [جامع القرية] . خورا . القسطنطينية



لوحة ١٥١ : مدينة الناصرة . فسيفساء . القرن ١٤ . كنيسة المخلّص [جامع القرية] . خور ا. القسطنطينية



لوحة ١٥٢ : طاووس . فسيفساء . القرن ١٤ . كنيسة المخلّص [جامع القرية] . القسطنطينية

وإلى جوار ذلك تضم كنيسة المخلّص لوحات فسيفسائية رائعة الجمال نعرض من بينها لوحة « زيارة بيت لحم » (**لوحة ١٥٠**) ، ولوحة مدينة الناصرة (**لوحة ١٥١**) ، ولوحة زخرفية تضم طاووسا (**لوحة ١٥٢**) .

وعلى الرغم من أن الامبراطورية البيزنطية فى عهد أسرة پاليولوجوس قد تضاءلت وناء عليها الدهر بكلكله ، وعلى الرغم من النزاعات السياسية الداخلية والتهديدات الخارجية الخطيرة من شتى الاتجاهات ، فقد استمرت قادرة على إنتاج روائع خالدة فى الميدانين الثقافى والفنى . فظلت دراسة الكلاسيكيات بين العلماء على أشدّها ، كما مهّدت الكتابات العلمية والفلسفية وبحوث فقه اللغة الطريق أمام « الحركة الإنسانية » التى ظهرت مع طلوع عصر النهضة الإيطالية . كذلك كان التطور الفنى لا يقلّ أهمية عن الميدان الثقافى ، فلقد حفظ لنا الزمن نماذج رائعة اجتمعت لحسن الحظ فى القسطنطينية وسالونيكا بدلا من أن تتبعثر هنا وهناك .

ولقد سبق القول بأن تطوراً لحق بمجموعة الصور الإنجيلية ابتداء من القرن الثانى عشر وحلت محلها موضوعات جديدة ، فأخذ المصوّرون يمثّلون حياة المسيح فى تفصيل شديد ، فصوّروا مدلولات « أمثال » السيد المسيح الواردة بالأناجيل، كما صوّروا طفولة العذراء وسير القدّيسين ولا سيما صور استشهادهم على وفق أعيادهم ، كذلك احتلّت الشعائر مكانة هامة فى هذه الزخارف . وهكذا أضيفت صيغ زخرفية جديدة إلى الصيغ القديمة أوحلّت مكانها ، واكتسبت التكوينات الفنية ثراء أشدّ ، وزاد عدد الشخوص الثانوية وكذا كل ما هو كمالىّ . وصرنا نشهد حشداً نابضا بالحياة مرسوما أمام خلفية معمارية أو منظر طبيعى من خيال الفنان بدلا من الشخوص المقدّسة بهيبتها واقفة أمام خلفيات لا تتغيّر ، وأصبحنا نشهد الشخوص وكأنها تتحرّك فى خفّة ، ويزيد إحساسنا بهذه الحركة ظهور أرديتهم وأوشحتهم تتطاير فى الهواء ، وبهذا غدت صيغة الرداء المتطاير من الصيغ الزخرفية . كذلك اتخذت المناظر الطبيعية والعمائر طابعا زخرفيا ، وصرنا نرى الخطوط المحوّطة المحدّدة للجبال الصخرية تتحوّل إلى خطوط مُسنّنة دقيقة الأطراف ، وأحيانا يطغى المعمار أو المنظر الطبيعى على المشهد كله ولا يترك إلا مساحة ضئيلة للشخوص التى تمثّل الحَدَث المصوّر ، وكذا استخدمت تفاصيل من الحياة اليومية لإضفاء الحيوية على التكوين الفنى .

ويتضح من ذلك كله أن فن أسرة پاليولوجوس كان ذا طابع قصصىّ أكثر منه صرحى ، ففى معظم الكنائس المزخرفة بلوحات الفريسك كانت المشاهد يتلو أحدها الآخر وكأننا أمام لفائف مصوّرة يعلو بعضها بعضا فى صفوف تكسو الجدران كسوة تامة . وهذا الفن الذى شاع فى القرن الرابع عشر هو فى واقع الأمر فن يتميز عن سابقه بطابع يرفّ بالإنسانية ويثير شعورنا بالمحبّة أكثر مما يثيره بالألم .

وإلى هذا استمرت مشاهد تصوير آلام المسيح ، كما أسرف المصوّرون فى تصوير ألوان العذاب فى لوحات يوم الحساب دون مبالاة بما ينبغى أن تتركه من أثر درامى مما كان له أثره فى الإحساس بالأسى والحزن . كذلك عبّر الفنانون عن روح الحنان والشفقة فى موضوعات حياة العذراء التى غدت موضوعا أثيرا بين المصوّرين وفنانى الفسيفساء فى عهد أسرة پاليولوجوس . وهو ما نشهد دليلة متألقا روعة ورشاقة فى لوحات الفسيفساء بكنيسة المخلّص بخورا [جامع القرية سابقا باستنبول] . كما نلمس نفس هذا التعبير عن الحنان والشفقة فى وجوه القديسين ولا سيما فى وجه المسيح والعذراء ، على نحو ما نرى فى لوحة الفسيفساء الكبرى فوق الجدار الشرقى للكنيسة (لوحة ١٥٣) إذ تخلّى المسيح « ضابط الكون » الذى كان يبدو جليلا صارما جامد الشعور فى قبة كنيسة دافنى (لوحة ١٣٩) عن مكانه هنا إلى مسيح رحيم يفيض شفقة وشجنا .

وتعبّر هذه الصور حقا عن شعور دينى عميق نلمسه فى تصاوير المصلّى الجانبية بكنيسة المخلّص بخورا لا سيما فى لوحة « البعث » Anastasis (لوحة ١٥٤ ، ١٥٥) التى تصوّر دخول يوحنا المعمدان إلى الجحيم



لوحة ١٥٣ : فسيفساء بيزنطية . ضراعة « دييسيس » . المسيح بين العذراء ويوحنا المعمدان . كنيسة ايا صوفيا



لوحة ١٥٤ : البعث « أناستاسيس » تصوير جدارى . كنيسة (المخلّص نجور) .

مبشّرا الأنبياء والأبرار بمجيء المسيح لخلاصهم ، وإبليس وقد أمر أتباعه بالحيلولة دون دخول المسيح ، فإذا هم يغلقون الأبواب بالسلاسل ، وإذا المسيح يُؤْذِن الأبواب بأن تنفتح ، وإذا السلاسل تنكسر ، وإذا الموتى يهبّون من مضاجعهم ، وإذا الملائكة يشدّون وثاق إبليس بأمر المسيح ، وإذا المسيح يبعث آدم وحواء من مرقديهما رمزاً لخلاص الأبرار . ويبدو المسيح قاهر الموت فى حركة متدفّقة تباين حركة آدم وحواء التى فيها استسلام وامتثال . ويبدو يوحنا المعمدان إلى اليمين من اللوحة كما يبدو قابيل إلى اليسار منها . وتحت قدمى المسيح مصراعا باب الجحيم مهشّمين منفصلة عنهما المفاصل والمفاتيح ، كما يبدو إبليس مقيّد القدمين مربوط اليدين إلى وراء ظهره وفى عنقه قيدٌ من حديد .

وتشير مهارة الفنان فى تشكيل الأردية والأطواء والأيدى إلى الطراز المجدّد ، إذ تبدو « التشكيلية » فيه واضحة ، فضلا عن بروز ثنيّات الثياب ، وهو أمر يختلف كل الاختلاف عن فن آل كومنينوس . وما من



لوحة ١٥٥ : تصوير جدارى . البعث « أنا ستاسيس » كنيسة المخلّص بخورا استنبول .



لوحة ١٥٦ : تصوير جدارى . قبلة يهوذا . كنيسة پيريبليتوس بمدينة أوخريد بيوغوسلافيا ١٢٩٥ م .

شك فى أن الجلال الذى يتجلّى فى هذه المصلّى مردّه إلى مجموعة الصور الجدارية التى تبلغ الذّروة جلالا فى لوحة البعث المصوَّرة على الحنيّة والتى تشكّل مع لوحة العشاء الأخير ودخول الجنة نموذجا إيقونوغرافيا يعبّر عن حتمية الفناء وخلاص البشر ، كما يقدّم العذراء التى تهيمن على المصلّى كلها على أنها الصراط بين الحياة والممات . ونماذج قليلة هى تلك التى توازى فى جمالها وجلالها صورة المسيح وقد فاضت منه النورانية متجلّيا فى أرديته الناصعة البياض تحوطه هالة زرقاء مرصّعة بالنجوم . كما أن الأسلوب الذى صوّر به الفنان المسيح المخلّص وهو يبعث آدم وحواء من قبريهما ، وكذا تعبيرات وجوه الملوك والأنبياء وهى فى أوضاعها الملائمة المتناسقة من الصورة على جانبى المسيح تجعل من هذا التكوين الفنى أحد روائع الفن الدينى بلا نزاع .

وثمة تصوير جدارى بكنيسة پيريبليپتوس بمدينة أوخريد فى يوغوسلافيا يرجع الى عام ١٢٩٥ يحكى قصة إقبال يهوذا على المسيح وتقبيله وغضب التلاميذ حين عرفوا بتسليمه ابن الإنسان للكهنة اليهود ، فضرب أحدهم كبير الكهنة بالسيف ، وقطع أذنه فأبرأها المسيح ، كما جاء فى العهد الجديد (لوحة ١٥٦) .

ومع ذلك كله لم يُفضِ فن المرحلة البيزنطية اللاحقة بالرغم من جماله وروعته التقنيّة التى لا يمكن إنكارها الى التطور الذى كان مترقبا بعد سلسلة التجارب الناجحة التى تمخّض عنها القرنان الثانى عشر والثالث عشر . والراجح أن شوكة رهبان جبل آثوس المتصوّفة Hesychasts القوية قد شاركت بنصيب كبير فى التصدّى للاتجاهات الواقعية التى ظهرت . وبدلا من أن يجارى الفنانون البيزنطيون الأسلوب « الطبيعى » كما حدث مع فنانى عصر النهضة رجعوا القهقرى نحو الماضى الذى لم يستطيعوا الفكاك من إساره إذ كان ما يزال يثقل كاهلهم . وكما لا يجوز لنا أن نبالغ فى أثر تلك الرجعة الى الوراء ، لا يجوز لنا أن نردّ فى يُسر كل تجديد الى العصر الوثنى الكلاسيكى أو العصر المسيحى المبكر ، فلقد كانت الموضوعات والتكوينات الجديدة التى ما فتئت تثرى الريپيرتوار الإيقونوغرافى موصولة فى أذهان المصوّر بموضوعات قديمة تشبه تلك الموضوعات الحديثة فى مضمونها ، مثال ذلك الپورتريهات التى تمثل صورا واقعية والموصولة كل الصلة بالماضى ، وثمة نماذج عدّة لذلك فيما حفظه لنا الزمن من منجزات القرن الرابع عشر ، غير أنها لا تخلو مع ذلك من تحوير يجنح بها الى المثالية لا الواقعية .

ومن بين منمنمات القرن الثالث عشر صورة الحوت وهو يلفظ يونان النبى (لوحة ١٥٧) ، وتشهد أصالة تكوين الموضوع بالحسّ الفنى الأرمنى الذى يجيد اختيار الألوان وتوزيعها على الموضوع المصوّر . وقد رقّن الفنان زوايا الإطار بحليات زخرفية منطلقا بصورة يونان خارج الإطار ، ولم يلجأ فى تشكيله لأية عناصر تحرفه عن هدفه ، مقتصرا على الحوت والبحر واليابسة والأعشاب ، ووزّع ألوانه فى هيئة موجات من ظلال اللون المتراكمة .

وتعبر منمنمة تجلّى المسيح (لوحة ١٥٨) من كتيبات الراهب جوا صوف (١٣٧٠ - ١٣٧٥) والمحفوظة بدار الكتب القومية بباريس تعبيرا صارخا عن الرُوح التصوفية لرهبان جبل آثوس الأثيرة عند الامبراطور يوحنا السادس كانتا كوزينى صاحب هذا المجلد . ويتجلّى جلال المسيح فى الهالة البيضية التى تبدو فوق مربعين متشابكين مضيئين يطوّقان المسيح . وتمتد الإشعاعات المنبثقة من الهالة لتغمر المنمنمة بأكملها فتكثّف من حدّة العنصر الدرامى فى المنمنمة ، وتسقط على الرسل الثلاثة بينما يشير بطرس الرسول ــ رمز الكنيسة الدنيوية ــ إلى المسيح وقد أصابه الهلع .



لوحة ١٥٧ : منمنمة الحوت وهو يلفظ يونان النبى الى الشاطىء للفنان الأرمنى طوروس روزلين . من كتاب « مختارات دينية » ١٢٨٨ م . دار الكتب بإريڤان فى أرمينيا

ويثير دهشتنا فى منمنمة رئيسة الدير والراهبات (لوحة ١٥٩) المحفوظة بالمكتبة البودلية بأكسفورد تراكم الوجوه المشرئبة من جوف أزياء الرهبنة الداكنة فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد اتجهت جميعا صوب ناحية واحدة . وتعكس هذه المنمنمة اتجاه نهاية القرن الرابع عشر نحو تصوير الحشود الغفيرة التى تبدو على الدوام مرتّبة فى شكل منسّق . والحركة المسيطرة على المنمنمة هى شعيرة الصلاة التى يُضفى عليها تجمّع راهبات دير السيدة العذراء ربّة الرجاء الصالح بالقسطنطينية Notre Dame de Bonne Espérance المزيد من القوة ، وكانت إفروزينيه Euphrosine پاليولوجوس ابنة أخت الامبراطور ميخائيل الثامن هى مؤسسة هذا الدير .

لقد كان للصورة الدينية ومن تُصوِّره وقُدسيّتها إحساس له قدره من التوقير ، وكان للتمسك بالمعتقدات الدينية والحفاظ على التراث الكلاسيكى ، كان لهذا وذاك أثره فى أهمية الشكل الآدمى ، لذا جعلوه العنصر الأول فى تكويناتهم الفنية . ولهذا لا نكاد نرى فيما تركه الفنانون من منتجات بيزنطية خالصة أى أثر هندسى بالتحوير أو التبديل فى الشكل الآدمى ليُجارى الأهداف الزخرفية أو التعبيرية ، إذ كان الشكل الآدمى عندهم هو الوسيط المرئى الذى يسمو بالروح إلى كل ما هو إلهى ونحو ما هو خارق للطبيعة غير ذاتى .

ولقد كان السّر فى بقاء الامبراطورية البيزنطية أمداً طويلا امتد أحد عشر قرنا لامتلاكها أسلحة نارية تقذف باللهب كانوا يسمونها « الحمم اليونانية Greek fire » ، ظل سّر تكوينها مجهولا ، غير أنه يرجح أن تكون مكونة من نفط وكبريت وملح بارود (نترات الپوتاسيوم) . ونرى هذه الحمم اليونانية فى منمنمة من مخطوطة حوليات چون سكيليتزس John Skylitzes من القرن الرابع عشر ، مصوَّبة إلى مركب عليه جنود . وجاءت قاذفات اللهب اليوم صورة منها ولكن على نمط أشد إتقانا (لوحة ١٦٠) .

وثمة منمنمة أخرى من مخطوطة سكيليتزس تصور الروس وهم يلوذون بالفرار وفى أعقابهم الرومان يطاردونهم ، إذ كانت الامبراطوريتان الروسية والبيزنطية وقتذاك على تنافس شديد للسيطرة على أقاليم البلقان . وكان مما أثار هذه المعركة التى وقعت فى القرن العاشر أن الروس قد طلبوا من بيزنطة أن تنزل لهم عن القسطنطينية لتكون خالصة لهم ويجتزءوا بمقامهم فى آسيا الصغرى . وهذا الحلم القديم لا يزال يراود الروس إلى اليوم . (لوحة ١٦١) .

وبعد سقوط القسطنطينية وتهاوى الامبراطورية البيزنطية وهجرة الفنانين اليونانيين إلى بلاد أخرى حرص هؤلاء الفنانون فى مهاجرهم على تقاليدهم المأثورة ، فنرى لهم فى أديرة جبل آثوس مصوَّرات لها شأنها ، كما كانت لهم آثار أخرى فى مدن يونانية حول أثينا وفى الجزر اليونانية وفى قبرص وكريت ، غير أننا لا نرى فى هذه المنجزات أى تجديد يُشار إليه ، إذ كانوا يكرّرون الصيغ القديمة التى جمعها راهب فى القرن الرابع عشر يدعى ديونيسوس من فُورْنا فى « دليل للمصورين » ذكر فيه المبادىء العامة للزخرفة وإيقونوغرافية المشاهد المستقلة . ومع أن هذه المنجزات ضمّت بعض الموضوعات الغربية بين الفينة والفينة غير أنها تكيّفت فالتزمت الذوق البيزنطى وأسسه المألوفة .

ولقد بقى الفن البيزنطى متألقا فى ظل أسرة پاليولوجوس وكذا فى الفترة التى تلته ، فشاعت نماذجه التى كان ينقلها أحيانا الفنانون اليونانيون إلى شتى الأقاليم المجاورة . فظهر فى يوغوسلافيا تيار جديد من الفن البيزنطى أحيا النماذج التقليدية دون الواقعية التى أخذت فى التراجع . وكذا حمل الفنان ثيوفانيس



لوحة ١٥٨ : منمنمة تجلّي المسيح . كتيبات الراهب جواصاف دار الكتب القومية بباريس ١٣٧٠ ـ ١٣٧٥ .

لوحة ١٥٩ : منمنمة رئيسة دير الرجاء الصالح والراهبات . المكتبة البودلية بأكسفورد . نهاية القرن الرابع عشر ◁



لوحة ١٦٠ : الحمم اليونانية مصوّبة إلى مركب عليه جنود. منمنمة مخطوطة حوليات چون سكيليتزس .

لوحة ١٦١ : الروس يلوذون بالفرار وفى أعقابهم الرومان . منمنمه من مخطوطة حوليات چون سكيليتزس .

اليونانى أستاذ التصوير الموهوب الفن البيزنطى إلى روسيا فى أواخر القرن الرابع عشر ، فكانت له أعمال رائعة لها أثرها العميق فى الفن الروسى ظلّ عدة قرون بعد وفاته . وكذا تأثر الفن فى رومانيا بالفن البيزنطى خلال المرحلة الأخيرة من حياة بيزنطة ، كما تأثر التصوير فى كنائس مولداڤيا ووالاشيا خلال القرون التالية تأثرا بالغا بالتقاليد البيزنطية .

وفى النصف الثانى من القرن الرابع عشر أدى الجدل والخلاف العقائدى من جهة وازدياد فقر الامبراطورية من جهة أخرى إلى وضع نهاية للإنجازات الفنية الضخمة . فعندما زوّج الإمبراطور يوحنا السادس كانتا كوزينى ابنته من يوحنا پاليولوجوس كان البيت المالك من الفقر بمكان حتى إن العروسين تُوِّجا بتاجين من الرصاص ، كما كان شراب المدعوين فى أوان من خزف وقصدير .

* * *

وفى يوم ٢٩ مايو ١٤٥٣ اقتحم الأتراك العثمانيون مدينة القسطنطينية بعد مقاومة مستميتة من البيزنطيين. وكان يتربّع على العرش الامبراطور قسطنطين الحادى عشر دراجاسيس الذى قُتل خلال المعركة ، وقد تُعُرِّف على جثته المقطوعة الرأس بعدُ من حذائه الأرجوانى ، وأما رأسه فكان معروضا طوال يوم الأربعاء ٣٠ مايو على قاعدة العمود الذى كان يحمل تمثال چوستنيان ، والذى حمل من قبل تمثال القديسة هيلينا أم الامبراطور قسطنطين . أما قصر بلاشيرنيه فقد أضرمت فيه النيران أثناء اقتحام المدينة ، وكذا انتُزعت من كنيسة أيا صوفيا كنوزها للمرة الثانية ، ولأول مرة كانت قراءة القرآن تحت قبة چوستنيان . أما من كتبت له الحياة من الشعب بعد تلك الحرب واقتحام المدينة فقد أُرسلوا إلى أدرنه وبورصه وغاليپولى . وكما استهوى فن العمارة الذى أسّست به كنيسة الحكمة المقدسة مهندسى الأتراك ، كذا استهوت مراسم بلاط الأباطرة البيزنطيين بلاط الباب العالى فى طوپ قاپو سراى .

ثبت بأسماء الأباطرة البيزنطيين

أسـرة قسـطنطـين

قسطنطين الأول الأعظم	توفى - ٣٣٧
• قنسطنطيوس . تولى السلطة بمفرده بعد ٣٥١	٣٣٧ - ٣٦١
چوليانوس المرتد . تولى السلطة بمفرده	٣٦١ - ٣٦٣
چوڤيانوس . تولى السلطة بمفرده	٣٦٣ - ٣٦٤
والنس	٣٦٤ - ٣٧٨

الأسـرة الثيودوسـية

ثيودوسيوس الأول (الأعظم) . تولى السلطة بمفرده بعد ٣٩٢	٣٧٩ - ٣٩٥
أركاديوس	٣٩٥ - ٤٠٨
ثيودوسيوس الثانى	٤٠٨ - ٤٥٠
مرقيان [مارسيانوس]	٤٥٠ - ٤٥٧

الأسـرة الليـونية

ليون الأول	٤٥٧ - ٤٧٤
ليون الثانى	٤٧٤
زينـون	٤٧٤ - ٤٩١
أنستازيوس الأول	٤٩١ - ٥١٨

أسـرة چوسـتنيان

چوستين [چوستينوس] الأول	٥١٨ - ٥٢٧
چوستنيان الأول	٥٢٧ - ٥٦٥
چوستين چوستينوس الثانى	٥٦٥ - ٥٧٨
صوفيا وصية على العرش	٥٧٣ - ٥٧٤
تيباريوس وصياً على العرش	٥٧٤ - ٥٧٨
تيباريوس الثانى	٥٧٨ - ٥٨٢
موريكيوس	٥٨٢ - ٦٠٢
ثيودسيوس [الإمبراطور الشريك]	٥٩٠ - ٦٠٢
فوقاس	٦٠٢ - ٦١٠

الأســرة الهــرقليــة

هرقل الأول	٦١٠ - ٦٤١
قسطنطين الثالث	٦١٣ - ٦٤١
هرقليون	٦٣٨ - ٦٤١
قسطنطين الثالث	٦٤١
هرقليون	٦٤١
مارتينا وصية على العرش	٦٤١
قسطنس الثانى	٦٤١ - ٦٦٨
قسطنطين الرابع	٦٥٩ - ٦٦٨
هرقليوس	٦٥٩ - ٦٨١
تيباريوس	٦٥٩ - ٦٨١
قسطنطين الرابع بوجوناتوس [الملتحى]	٦٦٨ - ٦٨٥
چوستنيان الثانى رينوتميتوس ، [الأشرم]	٦٨٥ - ٦٩٥
لاونديوس	٦٩٥ - ٦٩٨
تيباريوس الثالث	٦٩٨ - ٧٠٥
چوستنيان الثانى ، رينو تميتوس	٧٠٥ - ٧١١
تيباريوس	٧٠٦ - ٧١١
فيليبيكوس البردانى	٧١١ - ٧١٣
أنسطاسيوس الثانى	٧١٣ - ٧١٥
ثيودوسيوس الثالث	٧١٥ - ٧١٧

الأســرة الإيســـورية

ليون الثالث [الإيسورى]	٧١٧ - ٧٤٠
قسطنطين الخامس	٧٢٠ - ٧٤٠
قسطنطين الخامس [كوپرونيموس . الذّرب]	٧٤٠ - ٧٧٥
ليون الرابع	٧٥٠ - ٧٧٥
ليون الرابع [الخزرى]	٧٧٥ - ٧٨٠
قسطنطين السادس	٧٧٦ - ٧٨٠
قسطنطين السادس	٧٨٠ - ٧٩٧
أيرينه وصية على العرش	٧٨٠ - ٧٩٠
	٩٧٢ - ٧٩٧
أيرينه	٧٩٧ - ٨٠٢
نيقيفوروس الأول	٨٠٢ - ٨١١
إستوراكيوس	٨١١
ميخائيل الأول	٨١١ - ٨١٣
ليون الخامس [الأرمنى]	٨١٣ - ٨٢٠

الأســرة العمورية

ميخائيل الثانى [العمورى] الألثغ	٨٢٠ - ٨٢٩
ثيوفيلوس	٨٢١ - ٨٢٩
ثيوفيلوس	٨٢٩ - ٨٤٢
ميخائيل الثالث (السكير)	٨٤٢ - ٨٦٧
تيودورا وصية على العرش	٨٤٢ - ٧٥٦
بارداس وصياً على العرش	٨٦٢ - ٨٦٦
بازيل	٨٦٦ - ٨٦٧

الأســرة المقــدونيــة

بازيل الأول (المقدونى)	٨٦٧ - ٨٨٦
قســـطنطين	٨٦٩ - ٨٨٠
ليون السادس	٨٧٠ - ٨٨٦
الإســكندر	٨٧١ - ٩١٢
ليون السادس [الحكيم]	٨٨٦ - ٩١٢
قسطنطين السابع	٩١١ - ٩١٣
الإســكندر	٩١٢ - ٩١٣،
قسطنطين السابع [پورفيروچنيتوس]	٩١٣ - ٩١٩
زويه كاربوپسينا وصية على العرش	٩١٣ - ٩١٩
رومانوس الأول [ليكابينوس]	٩١٩ - ٩٤٤
قسطنطين السابع	٩١٩ - ٩٤٤
كريستوفر ليكابينوس	٩٢١ - ٩٣١
استيفن ليكابينوس	٩٢٤ - ٩٤٥
قسطنطين ليكابينوس	٩٢٤ - ٩٤٥
قسطنطين السابع] پورفيروچنيتوس]	٩٤٤ - ٩٥٩
رومانوس الثانى	حوالى ٩٥٠ - ٩٦٣
رومانوس الثانى	٩٥٩ - ٩٦٣
بازيل الثانى	٩٦٠ - ٩٦٣
قسطنطين الثامن	٩٦١ - ١٠٢٥
بازيل الثانى [جلاد البلغار]	٩٦٣
ثيوفانو وصية على العرش	٩٦٣
نيقيفوروس الثانى [فوقاس]	٩٦٣ - ٩٦٩
بازيل الثانى	٩٦٣ - ٩٦٩
يوحنا الأول [الشُمشُق]	٩٦٩ - ٩٧٦
بازيل الثانى (جلاد البلغار)	٩٧٦ - ١٠٢٥
قسطنطين الثامن	١٠٢٥ - ١٠٢٨
رومانوس الثالث [أرجيروس . الفضى]	١٠٢٨ - ١٠٣٤

ميخائيل الرابع [الپافلاجونى]	١٠٣٤ - ١٠٤١
ميخائيل الخامس [الشمّاع]	١٠٤١ - ١٠٤٢
زويه وتيودورا [وليدتا المهد الأرجوانى]	١٠٤٢
قسطنطين التاسع [مونوماخوس . المبارز]	١٠٤٢ - ١٠٥٥
تيودورا (وليدة المهد الأرجوانى]	١٠٥٥ - ١٠٥٦
ميخائيل السادس [استراتيوتيكوس . المحارب]	١٠٥٦ - ١٠٥٧
اسحق الأول [كومنينوس]	١٠٥٧ - ١٠٥٩

أســرة دوقاس

قسطنطين العاشر [دوقاس]	١٠٥٩ - ١٠٦٧
ميخائيل السابع	حوالى ١٠٦٠ - ١٠٦٧
ميخائيل السابع [بارا بيناكس]	١٠٦٧ - ١٠٦٨
يودوكيا وصية على العرش	١٠٦٧ - ١٠٦٨
رومانوس الرابع [ديوچينيس]	١٠٦٨ - ١٠٧١
ميخائيل السابع	١٠٦٨ - ١٠٧١
ميخائيل السابع [بارا بيناكس]	١٠٧١ - ١٠٧٨
نيقيفوروس الثالث [بوتانياتس]	١٠٧٨ - ١٠٨١

أسرة آل كومنينوس

ألكسيس الأول [كومنينوس]	١٠٨١ - ١١١٨
قسطنطين دوقاس	١٠٨١ - ١٠٩٠
يوحنا الثانى	١٠٩٢ - ١١١٨
يوحنا الثانى	١١١٨ - ١١٤٣
ألكسيس	١١١٩ - ١١٤٢
عمانوئيل الأول	١١٤٣ - ١١٨٠
ألكسيس الثانى	١١٧٢ - ١١٨٠
ألكسيس الثانى	١١٨٠ - ١١٨٣
ماريه الأنطاكية وصية على العرش	١١٨٠ - ١١٨٢
أندرونيكوس الأول	١١٨٢ - ١١٨٣
أندرونيكوس الأول	١١٨٣ - ١١٨٥

أسرة أنجليوس

إسحق الثانى [أنجيلوس]	١١٨٥ - ١١٩٥
ألكسيس الثالث	١١٩٥ - ١٢٠٣
ألكسيس الرابع	١٢٠٣ - ١٢٠٤
اسحق الثانى	١٢٠٣ - ١٢٠٤
ألكسيس الخامس	١٢٠٤

أســـرة لاســكارس

(الامبراطورية النيقية ١٢٠٤ - ١٢٦١)

ثيودور الأول	١٢٠٤ - ١٢٢٢
يوحنا الثالث	١٢٢٢ - ١٢٥٤
ثيودور الثانى	١٢٥٤ - ١٢٥٨
يوحنا الرابع	١٢٥٨

أسرة پاليولوجوس

ميخائيل الثامن [پاليولوجوس]	١٢٥٨ - ١٢٨٢
أندرونيكوس الثانى	١٢٧٢ - ١٢٨٢
أندرونيكوس الثانى	١٢٨٢ - ١٣٢٨
ميخائيل	١٢٩٥ - ١٣٢٠
أندرونيكوس الثالث	١٣٢٥ - ١٣٢٨
أندرونيكوس الثالث	١٣٢٨ - ١٣٤١
يوحنا الخامس	١٣٤١ - ١٣٤٧
[آن من أسرة سافوى وصية على العرش	١٣٤١ - ١٣٤٧
يوحنا السادس [كانتا كوزينى]	١٣٤٧ - ١٣٥٥
يوحنا الخامس	١٣٤٧ - ١٣٥٥
ماثيو كانتا كوزينى	١٣٤٨ - ١٣٥٥
يوحنا الخامس	١٣٥٥ - ١٣٧٦
أندرونيكوس الرابع	١٣٧٦ - ١٣٧٩
يوحنا السابع	١٣٧٦ - ١٣٩٠
يوحنا الخامس	١٣٧٩ - ١٣٩٠
أندرونيكوس الرابع	١٣٧٩ - ١٣٨٥
عمانوئيل الثانى	١٣٨٦ - ١٣٩١
يوحنا السابع	١٣٩٠
يوحنا الخامس	١٣٩٠ - ١٣٩١
عمانوئيل الثانى	١٣٩١ - ١٤٢٥
يوحنا السابع	١٣٩٩ - ١٤١٢
يوحنا الثامن	١٤٢٣ - ١٤٢٥
يوحنا الثامن	١٤٢٥ - ١٤٤٨
قسطنطين الحادى عشر [دراجاسس]	١٤٤٨ - ١٤٥٣

ثبت الحواشى

(١) Charles lebeau (١٧٠١ - ١٧٧٨) وقد صدر كتابه فى ٢٧ مجلد اضطلع هو بـ ٢٢ منها (١٧٥٦ - ١٧٧٩)

(٢) الكومان Kouman

(٣) Petchenegués قبائل تركية تترية كانت تقطن سواحل البحر الأسود خلال القرن التاسع واندثرت معالمها خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر .

(٤) Iconostasis الحجاب الأيقونى هو جدار حجرىّ يفصل فى الكنيسة اليونانية والروسية والأرمينية بين المكان المخصّص لجمهور المصلين والهيكل المقدّس حيث المذبح . وفيه صفوف من التجاويف على رءوسها عقود ، ويضمّ كل تجويف أيقونة لقديس ، وتتوسّط هذه الأيقونات الى أعلى أيقونة رئيسية تُعدّ المهيمنة على الأيقونات جميعا هى أيقونة المسيح ضابط الكل Pantocrator . وبجدار هذا الفاصل الأيقونى أبواب ثلاثة ، الأوسط منها لا ينفذ منه الى قدس الأقداس إلا رجال الدين والامبراطور أو القيصر يوم أن يتوّج ، أما البابان الآخران فهما مقصوران على الرجال دون النساء [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية لكاتب هذه السطور . مؤسسة لونجمان ١٩٩٠] .

(٥) Forum الفورم ساحة مكشوفة بالمدن الرومانية تُستخدم مثل الأجورا اليونانية لمارسة المعاملات التجارية ومباشرة الإجراءات القضائية والنشاط السياسى وتحيط بها الأعمدة والبازيليكات والمعابد وقاعات المحاكم وغيرها من المبانى العامة . وكانت عادة معبّدة محاطة بالبّوابات ، تخترقها المركبات وتجوس فيها أثناء المناسبات العامة . وأقيم بالفورم الرومانى مجلس الشيوخ والساحة المتاخمة لها يجتمع بها الناس لانتخاب ممثليهم وللتصويت على القوانين حول المنصّة « روسترا » . والى جانب وظائف الفورم فى الحياة اليومية كان مقرّا للخدمات الحكومية والأنشطة العامة الرسمية ، تجتازه المواكب الدينية ومواكب الجيوش الظافرة والجنازات الكبرى . [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية = م.م.م.ث] .

(٦) Oecumenical Councils المجامع الكنسية العالمية [المسكونية] انعقد أولى فى نيقيه عام ٣٢٥ م ، وثانيها فى القسطنطينية عام ٣٨١ م ، وثالثها فى إفسوس عام ٤٣١ م ، ورابعها فى خلقدونيه عام ٤٥١ م ، وخامسها فى القسطنطينية عام ٦٨٠ م ، وسابعها فى نيقيه عام ٧٨٧ م .

(٧) Monophysitism تقول المونوفيزية إن المسيح له طبيعتين ، طبيعة لاهوتية وأخرى ناسوتية [وهى المذهب الكاثوليكى] . وقد رفض جميع بطاركة الإسكندرية على التوالى هذه الفلسفة وهذا التفسير رفضا قاطعا وتمسكوا بأن المسيح له طبيعة واحدة عبارة عن خصائص إلهية وخصائص إنسانية مجتمعة بدون خلط بينهما وبدون تغيير وبدون لبس ، وهو النص الذى يمارَس فى كل قدّاس أرثوذكسى .

(٨) « وأما أنا فقد أتيت لتكون لهم حياة ، وليكون لهم أفضل . أنا هوالراعى الصالح ، والراعى الصالح يبذل نفسه عن الخراف » [يوحنا ١٠] .

(٩) « أنا الكرمة الحقيقية وأبى الكرّام » [يوحنا ١٥]

(١٠) Conceptual realism ومفادها أن التصوّر مُقدّم على الرؤية المحسوسة .

(١١) Narrative realism . على حين تجلّت فى الفن اليونانى واقعية المحاكاة بكل تفاصيلها ظهر فى العصر البيزنطى النزوع الى الواقعية القصصية .

(١٢) Gregorian Chant ترتيل جديد ظهر فى أواخر القرن ٦ م بالكنائس الغربية على يد البابا جريجوريوس الأول . وقد لعب هذا الترتيل دوراً فى توحيد موسيقى الطقوس الكنيسة التى كانت تختلف باختلاف البلدان نظرا لانقطاع المواصلات واستقلال القساوسة بكنائسهم وصعوبة حفظ الألحان وتناقلها فى غيبة التدوين الموسيقى الذى لم يكن قد ظهر بعد . وسُمّى الترتيل الجريجورى بالترتيل المُرْسَل Plain Chant لعدم تقيّده بأوزان إيقاعية سوى أوزان الكلمات نفسها ولعدم اعتماده على الزخارف الموسيقية المنمّقة التى تدور حول الأنغام الأصلية فى الميلودية والتى كانت قد أُدْخلت فى الإنشاد الكنسى البيزنطى [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية]

(١٣) لاسيما لوحات كنيسة القديس جورج بسالونيكا .

(١٤) Catacombs

(١٥) « لأنه كما كان يونان فى بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال هكذا يكون ابن الإنسان فى قلب الأرض ثلاثة أيام وثلاث ليال » [متى ١٢ : ٤٠] حيث يشير المسيح الى قيامته بعد ثلاثة أيام من موته .

(١٦) سفر التكوين ١٤ - ٨ : ١٩

(١٧) سفر التكوين ١٣ - ٥ : ٩

(١٨) سفر الخروج ١٣

(١٩) يشوع ٦ - ١ : ١١

(٢٠) Idea of redemption through participation in the Eucharistic sacrifice

(٢١) « لأنه كما كان يونان فى بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال ، هكذا يكون ابن الإنسان فى قلب الأرض » [متى ١٢ : ٤٠]

(٢٢) Chrismon

(٢٣) Jesus Christ God Son, Savior - Icthys

(٢٤) خطوط القوى هى الخطوط البيانية التى توضّح الجهود التى تتعرض لها أجزاء العنصر المعمارى عقداً كان أم طابانا .

(٢٥) التوازن الميكانيكى أو التكافؤ بين القوى الخارجية العاملة فى أى عنصر معمارى وبين كفاءة بدن العنصر أو جسمه من حيث مقاومة المواد ، يقوم أساسا على الإلمام بقوانين الميكانيكا بالنسبة للقوى ومقاومة المواد بالنسبة لحجم العنصر المعمارى . وتتأتّى هذه المعرفة إما من الخبرة العملية وطول الممارسة والتجربة أو من واقع نتائج الاختبارات المعملية للمواد والحسابات الميكانيكية

(٢٦) القوى العاملة هى قوى ثقل المبانى التى يحملها القبو والأكتاف والجدران الخ .

(٢٧) Sidonius Apollinaris: Epistolae

(٢٨) من الجدير بالذكر أن أول قبة كروية فوق سطح مربع معروفة فى التاريخ هى القبة المبنية بالطوب الأخضر فى المقبرة الملاصقة لمقبرة سنب بجبانة الأهرام بالجيزة ، ويرجع تاريخ إنشائها الى الأسرة الثانية عشر ، وهى لا تزال قائمة الى اليوم .

(٢٩) انظر الفن الرومانى . الجزء العاشر من موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٩١ .

(٣٠) انظر الفن الإغريقى . الجزء السابع من موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . الهيئة العامة المصرية للكتاب . ١٩٨١ . صحيفة ٥٢٨-٥٣٠ .

(٣١) Offertory Procession

(٣٢) Communion Service

(٣٣) The letters of Cassiodorus, translated by Thomas Hodgkin, Henry Frowde, London 1886, P. 148

(٣٤) إشارة الى ما جاء فى إنجيل لوقا ، الإصحاح التاسع ، آيات ٢٨ - ٣٧

(٣٥) جبل طابور بفلسطين حيث يكرّم المسيحيون ذكرى تجلّى المسيح

(٣٦) Offertory Procession

(٣٧) Widow's mite دخلت أرملة الهيكل وألقت بفلسين فى الخزانة وشاهدها المسيح وتلاميذه فقال المسيح إن هذه المرأة ألقت أكثر من غيرها لأنها ألقت أكثر ما عندها ، أما الآخرون فيلقون من فضلتهم .

(٣٨) Baptistry هى المكان من الكنيسة الذى تقام فيه طقوس المعمودية [أو العماد] ، وكانت المعمودية فى المراحل الأولى من المسيحية وخلال العصور الوسطى مبنى مستقلا كثيرا ما يكون مثمّن الأضلاع . وبعد العصور الوسطى أصبح طقس التعميد يتم داخل الكنيسة [م ٠ م ٠ ث] .

(٣٩) Chrismon . Chrismأو رمز المسيح

(٤٠) Arabesqueالـرّقش أو التوريق المتشابك أو الخط المنغّم هو ما سمّاه الغربيون فن التّرقين الزُّخرفى « أرابيسك » يعدّونه فن العرب الأصيل المُذْهل ، وهو الإجادة فى استخدام الخطوط متلاقية متعانقة ثم متجافية متلامسة متهامسة . ومن الطّبيعة يستمدُّ الرّاقش العناصر الأولى لفنّه ، من ساق نبات أورَقْته ، ثم ينضمُّ إلى الإحساس بالتّناسب الهندسى ليتكوّن بعد هذا الشكل الزخرفى الذى يرمز إلى نفس المسلم فى تطلعها إلى الله . والتحوير الذى يحتشد به هذا الفن هو وليد التّوريق المتشابك ، إذ أن أساسه تشكيل الفنّان لما جمع من عناصر فنية بذوقه الفنىّ تشكيلا تكيِّفُه روحه . وعلى حين تُذكى فينا عناصر الزّخرفة النّباتية إحساساً بفَوْرة الحياة فى نموها المضطّرد تردُّنا الزّخارف الهندسية إلى عالم التجرد الذى ينفذ بنا إلى جَوْهر التكوين ويَنْزع عنّا الانشغال بالظّواهر فتعكف النَّفْسُ على التّأمُّل وتنعم بالسّكينة أمام الزّخارف التى لا تفتأ تتزايد تشابكا يحيِّرُ النُّفوس بدقته الرّهيفة وجاذبيته الآسرة . كذلك تتعدَّد التّنويعات والتفريعات ، منها ما هو مجدول ومنها ما هو ضريب للمخرّمات ، ومنها ما هو دائرىّ أو متكسِّر . فليس ثمة ما يمكنه أن يجرِّدَ الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مَضْمونها مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية التى هى بلا نزاع ثمرة لتفكير رياضىّ قائم على الحساب الدَّقيق ، قد يسمو إلى نَوع من الرُّسوم البيانية لأفكار فلسفيَّة ومعان رُوحيَّة وإن انطلقت من خلال هذا الإطار التَّجريدىّ حياة متدفِّقةٌ عَبْرَ الخطوط تؤلِّف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد ، مُفَارِقةً مرَّة ومُجتمعة مرَّات وكأن ثمة روحا هائمة هى التى تمزج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد ، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل على ما يصوّب عليه المرء نظره ويتأمله منها ، وجميعها تخفى وتكشف فى آن معا عنصر ما تتضمنه من إمكانيات وطاقات بلا حدود . وانطلاقاً من هذا المفهوم صار لفظ « أرابيسك » يُطلق بصفة عامة على الخط الرشيق المتأوّد المتسق المنغّم [م ٠ م ٠ ث] .

(٤١) Eleusa مصطلح فنى فى التصوير البيزنطى يعنى العذراء محتضنة طفلها وقد ضمّته إليها ضماً شديدا فى رفق وعطف ورقّة ، وعيناها تنمّان عما ينتظر ابنها من نبوءات ، على حين يطوّق بذراعيه عنقها فى منظر يثير فى الإنسان الخشية والخشوع . ويقصد بهذا المشهد أن يكون رمزا للحنان الأموى وما معه من رعاية دائمة [م ٠ م ٠ ث] .

(٤٢) Pantocrator . مصطلح مسيحى لصورة المسيح ويعنى حاكم الكون . ويصوّر بوجه كامل يحمله النصف الأعلى من الجسد ، ويمناه مرفوعة لتبارك ، وبيسراه الكتاب المقدس [م ٠ م ٠ ث] .

(٤٣) Deesis ابتهال أو ضراعة . وهو تمثيل المسيح على عرشه بين أمه العذراء ويوحنا المعمدان ، وتتضمن شفاعة العذراء من أجل البشرية . وقد شاع هذا المصطلح الفنى خلال العصر البيزنطى

(٤٤) Primitves البدائيون كلمة تطلق على الفنانين الإيطاليين قبل عام ١٤٠٠ ، كما تطلق على فنانى الأراضى الواطئة قبل عام ١٤٥٠ ، وتطلق أيضا على من لم يتلق من الفنانين دراسات منهجيـة واتسمت منجزاتهم بالبدائية [م . م . ث] .

(٤٥) linear perspective المنظور الخطى هو وسيلة رسم الأشكال ثلاثية الأبعاد على مسطح الصورة من خلال ترجمتها إلى مستويات متراجعة فى أعماق الصورة [م . م . ث] .

(٤٦) Aerial perspective المنظور الجوّى هو ما يجسّم ويكثّف حركة الرياح والسحب والأمواج والدوّامات والزوابع والعواصف والتقلّبات الجوية المختلفة وآثارها على أشرعة المراكب والمحاصيل الزراعية وسطح البحر الى غير ذلك . والمنظور الجوى يزيد من حركيّة العمل الفنى سرعة وبطئاً . [م . م . ث]

(٤٧) Chiaroscuro الإشراق والعتمة . الفاتح والداكن . وهو تدرّج أطياف الضوء والظل فى التصوير - وفقا للمناخ الضوئى المختلف - من حيث إبراز الأشياء والإبانة عن مواضعها وصلتها ببعضها البعض فى مكان بذاته ، فيظهر التدرّج فى درجات النور والظل المتفاوتة زيادة أو نقصا ، سوادا أو بياضا ، وقد يستغله الفنان للإيحاء بمسحة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية . والمعروف أن التدرجات الضـوئية تعين على تجسيم الأشكال ، ومن هنا كانت إضافة لا غنى عنها لتجسيم « الشكل » الذى كان يُكتفى فى تصويره بالخط المحوّط الخارجى [م . م . ث]

(٤٨) Cloisonné enamel أسلوب للزخرفة بالميناء المحجوزة فى رقائق معـدنية أو ذهبيـة ، ويستخدم فى الحلىّ والتحف المعدنية من الذهب أو الفضة أو النحاس أو البرونز [م . م . ث] .

(٤٩) انظر « الفن المصرى القديم » من «موسوعة تاريخ الفن» لكاتب هذه السـطور . المجلد الثالث صفحة ١٤٤٦ . دار المعارف ١٩٧٦

(٥٠) Tempera صبغ مائى تمازجه مادة زلالية أو صمغية أو غرويّة مثل صفار البيض ، يستخدم للتصوير [م.م. ث

(٥١) Chiton الخيتون هو قميص داخلى طويل شفاف من الكتان ، ذو طيّات رقيقة كانت ترتديه النساء خاصة ، وذلك فى الأقاليم الأيونية وأثينا [م . م . ث] .

(٥٢) Himation عباءة يونانية من الصوف ذات أطواء ، تُرتدى فوق القميص الداخلى « الخيتون » عادة ، وإن ارتداها الرجال فوق أجسادهم مباشرة [م . م . ث]

(٥٣) The Ascension . ثمة مصدران فى العهد الجديد يعرضان لصعود المسيح أو انتهاء وجوده الجسدى على الأرض . يقول أولهما : « ورفع يديه وباركهم . وفيما هو يباركهم انفرد عنهم وأُصْعد إلى السماء » (لوقا ٢٤ : ٥١) . ويحدّد المصدر الثانى هذه الواقعة بوضوح أشدّ حين يقول : « ولمّا قال هذا ارتفع وهم ينظرون وأخذته سحابة عن أعينهم (أعمال الرسل ١ : ٩) .

(٥٤) شاء المسيح بعد العشاء الأخير أن يلقّن تلاميذه درسا فى التواضع فضلا عما يضيفه الى ذلك من رمز للتطهّر ، فخلع ثيابه وائتزر بمنشفة وصبّ الماء فى الحوض ، ثم شرع يغسل أقدام تلاميذه ويجفّفها بالمنشفة التى يئتزر بها . [م . م . ث] .

(٥٥) Embossing هو تحويل التصميمات الفنية الى أشكال ناتئة على مسطّح ما بطريق الحفر .

(٥٦) Filigree هى الزخارف المفرّغة كالمخرّمات ويقال لها شفتشى .

(٥٧) من قديسى القرن الثانى ويرمز الى انتصار الحق على الظلم . وتتلخّص قصته فى أن تنّيناً متوحشا كان يهدّد سكان إحدى مدن ليديا فى كاپادوكيا ، فكانوا يسترضونه بتقديم ضحايا آدمية من الفتيات يعدّونها له فى ثياب

....

العُرس ، الى أن وقع الاختيار على أميرة كاپادوكيا . وتصادف مرور مارجرجس ST. George فوق جواده وكان ضابطا بالجيش الرومانى ليرى التنين وهو على وشك التهام الأميرة فأشار بعلامة الصليب وصارع التنين حتى قضى عليه . وهنا سارع الملك وشعبه باعتناق المسيحية الى أن تدخل الامبراطور دقلديانوس وأمر بقطع رأس مارجرجس [م . م . ث] .

(٥٨) The Deposition . قصد يوسف الرامى - أحد المحامين الثراة ممن اعتنقوا المسيحية خفية - بيلاطس الحاكم الرومانى يلتمس منه السماح بأخذ جثمان المسيح ليدفنه فى مقبرة كان قد أعدّها لنفسه . وبعد أن أذن له بيلاطس اشترك معه نيقوديموس فى لفّ جسد المسيح بأكفان مضمّخة بأطياب المرّ والعود على عادة اليهود فى دفن موتاهم [م . م . ث]

(٥٩) The Painter's Book of Mount Athos

(٦٠) Victorious Descent into Hell

(٦١) Presentation of The Virgin تقدمة العذراء فى الهيكل : حين دعت حنّه أم العذراء الله أن يهبها طفلا وعدت أن تقدّمه نذراً لخدمة الربّ . وبعد أن رزقها الله مريم قدّمتها حين بلغت الثالثة من عمرها الى الهيكل لخدمة الرب ، وقيل إن الطفلة تهلّلت أمام المذبح [م . م . ث]

(٦٢) Naming of John the Baptist

(٦٣) Graber, André: L'Iconoclasme Byzantin. Paris 1959

(٦٤) Graber, André: Le Succès des Arts Orientaux à la Cour Byzantine Sous les Macedoniens. Muncher Jarbuch, 3 rd series, II, 1951

(٦٥) Graber, André: L'Iconoclasme Byzantine. Paris, 1959

(٦٦) Hauser, Aronld: Social History of Art. Routledge 1952

(٦٧) انظر « التصوير الإسلامى الدينى والعربى » من موسوعة تاريخ الفن « العين تسمع والأذن ترى » لكاتب هذه السطور . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٨ . صفحة ١٨

(٦٨) Bréhier, Louis: La Querelle des Images.

ثبت المراجع

A. Longo Ravenna Edizioni: **Collona Di Quaderni Di Antichita, Ravennati, Christiane e Bizantine.**

Brehier, L.: **Monde Byzantin** (3 vols. Paris, 1947-1950).

Beckwith, John: **The Veroli Casket.** Victoria and Albert Museum. London 1962.

Beckwith, John: **Early Christian and Byzantine Art.** The Pelican History of Art. Penguin Books 1970.

Bevan, E.: **Holy Images**. 1940.

Beckwith, John: **The art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art** 330-1453. Phaidon. London. New York. 1968.

Bolshakova, L.: **State Tretyakov Gallery. Early Russian Art.** Sovietsky Khudozhnik Publishing House. Moscow (n. d.).

Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique (Paris 29 Aout-3 Septembre 1963) **La Mosaique Greco-Romaine,** Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1965.

Diehl, Charles.: **Figures Byzantines** (2 vols, Paris 1906, 1908)

Dudley, D. R.: **Classical and Byzantine, Oriental and African literature** (4) The Penguin Companion to literature 1969.

Diehl, Charles: **Une Republique Patricienne, Venise.** Bibliotheque de Philosophie Scientifique. 1928.

Du Bourguet, Pierre: **Histoire Universelle de la Peinture. Peintures Chretiennes. Couleurs Paleochretiennes, Coptes et Byzantines.** Editions Famot, Geneve

Delvoye, Charles: **L'Art Byzantin.** Arthaud, Paris, Grenoble 1967.

Diehl, Charles: **Byzantine Portraits**. New York, 1926.

Diehl, Charles: **Justinien et la Civilisation Byzantine au VI e Siecle.** Leroux 1901

Diehl, Charles: **Byzance, Grandeur et Decadance**, Paris 1919.

Diehl, Charles: **Early Christian and Byzantine art at the Walters Art gallery**. 1947.

Durant, Will: **The Story of Civilization, The Age of Faith**. Volume II Simon and Schuster, New York 1950.

Diehl, Charles:. **Etudes Byzantines.** Alphonse Picard et Fils, Editeurs 1905.

Diehl, Charles: **L'Art Chretien Primitif et L'Art Byzantin.** Les editions G. Van Oest 1928.

Diehl, Charles: **Manuel d'Art Byzntin.** Librairie Alphonse Picard et fils, 1910

Diehl, Charles: **Histoire de L'Empire Byzantin**-Paris, Auguste Picard, Editeur 1920.

Evans, Joan et Alii: **The Flowering of the Middle Ages**. Thames and Hudson

Encyclopedia Britannica Volume 11 page 1056.

Fleming, William: **Arts and Ideas.**.Holt, Rinehart and Winston. New York 1955.

Faure, Elie: **Histoire de L'Art.** Jean-Jacques Pauvert. Editeur.a Paris. 1964.

Forma e Colore: La Pala D'oro di San Marco 7: Sadea/Sansonsi Editori

Forsyth, George H., and Kurt Weitzmann: **The Monastery Of Saint Catherine At Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian**. The University of Michigan Press 1965.

Graber, André: **L'Age d'Or de Justinien, de la mort de Théodose à L'Islam.** L'Univers des Formes. Gallimard 1966.

Graber, André: **Le Premier Art Chrétien (200-395)**, "L'Univrs des Formes" Collection dirigée par André Malraux et Georges Salles, Paris 1966.

Gauthier, Marie Madeleine and Francois, Genevieve: **Medieval Enamels, Masterpie es from The Keir Collection.** British Museum Publicaions limited. London 1981.

Graber, A.: **L'Iconoclasm Byzantin dossier archéologique**. Paris 1957.

Galey, John: **Sinai and the Monastery of St. Catherine**. Massada 1979.

Graber, A. and Chatzidakis: **Byzantine Mosaics.** UNESCO, 1959.

Huyghe, Rene: **Art and Mankind. Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art** . Paul Hamlyn. London 1963.

Holmes, W. G: **The Age of Justinian and Theodora.** Loneon. 2 nd edition 1912.

Kitzinger, Ernst:**Early Medieval Art. Trustees of the British Museum 1969**

Kitzinger, Ernst: **BAYZANTINE Art in making.** Faber and Faber. London 1977.

Kitzinger, E: **The Cult of Images in the Age before Iconoclasm.** D. O. P. Vol. 8

Mac Donald,William L.: **Early Christian and Byzantine Architecture,** Studio Vista London, 1968.

Monastery of Daphni. Athens 1968.

Munro, Eleanor: **The Golden Encyclopedia of Art** . Golden Press, New York.

Martin, E. G.: **A History of the Iconoclastic Controversy.?1930.**

Ostrogorsky, G.: **History of the Byzantine State.** 1956.

Osbert Lancaster: **Sailing to Byzantium,** John Murray, London 1969.

Philippe, Robert et Alii:**Métamorphoses de L'Humanité.** La Collection d'art et d'histoire. Planète.

Papageorgiou, Athanasius: **Icons of Cyprus,** Translated by James Hogarth. Nagel Publishers. Geneva 1969.

Procopiou, Anelo: **The Macedonian Question in Byzantine Painting** . Athens 1962.

Rabino, M. H: **Le Monastère de Sainte Cathérine du Mont Sinai.** Royal Automobile Club d'Egypte. Le Caire 1938.

Rambaud, Alfred: **Etudes Sur L'Histoire Byzantine** . Préface de Charles Diehl. Librairie Armand Colin. Paris 1912.

Runciman, Steven: **Byzantine Givilization.** Meridan Books. New York 1958.

Sherrard, Philip: **Constantinople Iconography of a Sacred city.** Oxford University Press 1965.

Smithsonian Institution: **Art Treasures of Turkey.** New York 1966.

Sherrard, Philip: **Constantinople. Iconography of a SacIcons of Cyprus,** Translated by James Hogarth. Nagel Publishers. Geneva 1969.

Sherrard, Philip: **Constantinople. Iconography of a Sacred City.** Oxford University Press. London 1965.

Talbot Rice, David: **Art of The Byzantine Era.** London. Thames and Hudson. 1963

Toynbee, A.: **A Study of History.** Oxford 1935.

Thoorens, Leon.: **Panorama des Literature. Alexandrie, Rome, Moyen Age Europeen** (.) Marabout Universite 1966.

Vaseliev, A.: **A History of the Byzantine Empire** . Madison, Wis. 1929, 2 Volumes.

Weitzmann, Kurt.: **The Monastery Of Saint Catherine At Mount Sinai. The Icons . Volume one, from the Sixth to** the tenth century. Princeton University Press 1976.

Weidle, W.: **Les Icones Byzantines et Russes.** Electa Editrice, Firenze, 1950.

Waugh, Euelyn: **Helena,** Chopman and Hall. London M C M L.

ثبت ببليوجرافى لكاتب هذه السطور

● موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى .*

العنوان	النوع	الطبعة		السنة
١ ـ الفن المصرى : العمارة	دراسة	طبعة	أولى	١٩٧١
		طبعة	ثانية	١٩٩٠
٢ ـ الفن المصرى : النحت والتصوير	دراسة	طبعة	أولى	١٩٧٢
		طبعة	ثانية	١٩٩١
٣ ـ الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبطى	دراسة	طبعة	أولى	١٩٧٦
٤ ـ الفن العراقى القديم	دراسة	طبعة	أولى	١٩٧٤
٥ ـ التصوير الإسلامى الدينى والعربى	دراسة	طبعة	أولى	١٩٧٨
٦ ـ التصوير الإسلامى الفارسى والتركى	دراسة	طبعة	أولى	١٩٨٣
٧ ـ الفن الإغريقى	دراسة	طبعة	أولى	١٩٨١
٨ ـ الفن الفارسى القديم	دراسة	طبعة	أولى	١٩٨٩
٩ ـ فنون عصر النهضة	دراسة	طبعة	أولى	١٩٨٨
١٠ ـ الفن الرومانى	دراسة	طبعة	أولى	١٩٩١
١١ ـ الفن البيزنطى	دراسة	طبعة	أولى	١٩٩٣
١٢ ـ فنون العصور الوسطى	دراسة	طبعة	أولى	١٩٩٤
١٣ ـ التصوير المغولى الإسلامى فى الهند	دراسة	طبعة	أولى	١٩٩٤
١٤ ـ الزمن ونسيج النغم	دراسة	طبعة	أولى	١٩٨٠
(من نشيد أبوللو إلى أوليڤييه ميسيان)		طبعة	ثانية	١٩٩٤
١٥ ـ القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية	دراسة	طبعة	أولى	١٩٨١
		طبعة	ثانية	١٩٩٤
١٦ ـ الإغريق بين الأسطورة والإبداع	دراسة	طبعة	أولى	١٩٧٨
		طبعة	ثانية	١٩٩٤

(*) الصورة الملونة بالطبعات الأولى من الأجزاء العشرة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة « يونسكو »

١٧ ـ ميكلا نجلو — دراسة — طبعة أولى ١٩٨٠

١٨ ـ فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى [أثر إسلامى مصور] — دراسة وتحقيق — طبعة أولى ١٩٧٤ — طبعة ثانية ١٩٩٢

١٩ ـ معراج نامه [أثر إسلامى مصور] — دراسة وتحقيق — طبعة أولى ١٩٨٧

● **أعمال الشاعر أوفيد**

٢٠ ـ ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات] — ترجمة — طبعة أولى ١٩٧١ — طبعة ثالثة ١٩٩٢

٢١ ـ آرس أماتوريا [فن الهوى] — ترجمة — طبعة أولى ١٩٧٣ — طبعة ثالثة ١٩٩٢

● **أعمال جبران خليل جبران**

٢٢ ـ النبى : لجبران خليل جبران — ترجمة — طبعة أولى ١٩٥٩ — طبعة سابعة ١٩٩٠ — طبعة ثامنة ١٩٩١

٢٣ ـ حديقة النبى : لجبران خليل جبران — ترجمة — طبعة أولى ١٩٦٠ — طبعة سابعة ١٩٩٠

٢٤ ـ عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران — ترجمة — طبعة أولى ١٩٦٢ — طبعة رابعة ١٩٩٠

٢٥ ـ رمل وزبد : لجبران خليل جبران — ترجمة — طبعة أولى ١٩٦٣ — طبعة رابعة ١٩٩٠ — طبعة خامسة ١٩٩١

٢٦ ـ أرباب الأرض : لجبران خليل جبران — ترجمة — طبعة أولى ١٩٦٥ — طبعة ثالثة ١٩٩٠

٢٧ ـ روائع جبران خليل جبران . الأعمال المتكاملة — ترجمة — طبعة أولى ١٩٨٠ — طبعة ثانية ١٩٩٠

٢٨ ـ كتاب المعارف لابن قتيبة — تحقيق — طبعة أولى ١٩٦٠ — طبعة سادسة ١٩٩٢

٢٩ ـ مولع بڤاجنر : لبرنارد شو — ترجمة — طبعة أولى ١٩٦٥ — طبعة ثانية ١٩٩٢

٣٠ ـ مولع حذر بڤاجنر — دراسة نقدية — طبعة أولى ١٩٧٥ — طبعة ثالثة ١٩٩٣

٣١ ـ المسرح المصرى القديم : لإتيين دريوتون — ترجمة — طبعة أولى ١٩٦٧ — طبعة ثانية ١٩٨٩

٣٢ ـ إنسان العصر يتوج رمسيس	تأليف	طبعة أولى	١٩٧١
٣٣ ـ فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون :	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٤
لپييردانينوس		طبعة ثانية	١٩٨٩
٣٤ ـ إعصار من الشرق أو جنكيز خان	تأليف	طبعة أولى	١٩٥٢
		طبعة خامسة	١٩٩٢
٣٥ ـ العودة إلى الإيمان : لهنرى لنك	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٠
		طبعة ثالثة	١٩٦٤
٣٦ ـ السيد آدم : لپات فرانك	ترجمة	طبعة أولى	١٩٤٨
		طبعة ثانية	١٩٦٥
٣٧ ـ سروال القس : لثورن سميث	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٢
		طبعة ثانية	١٩٧٦
٣٨ ـ الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر	ترجمة	طبعة أولى	١٩٤٢
		طبعة ثانية	١٩٥٢
٣٩ ـ قائد البانزر : للجنرال جوديريان	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٢
٤٠ ـ حرب التحرير	تأليف بالمشاركة	طبعة أولى	١٩٥١
		طبعة ثانية	١٩٦٧
٤١ ـ تربية الطفل من الوجهة النفسية	ترجمة بالمشاركة	طبعة أولى	١٩٤٤
٤٢ ـ علم النفس فى خدمتك	ترجمة بالمشاركة	طبعة أولى	١٩٤٥
٤٣ ـ مصر فى عيون الأوروبيين من الرحالة والأدباء والفنانيين (١٨٠٠ ـ ١٩٠٠)	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٤
		طبعة ثانية	١٩٩٢
٤٤ ـ مذكراتى فى السياسة والثقافة	تأليف	طبعة أولى	١٩٨٨
		طبعة ثانية	١٩٩٠
		طبعة ثالثة	١٩٩٤
٤٥ ـ المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية [إنجليزى ـ فرنسى ـ عربى]	إعداد وتحرير	طبعة أولى	١٩٩٠

بالفرنسية

٤٦ - Ramsés Re-Couronné : Hommage Vivant au Pharaon Mort. "UNESCO" 1974 .

بالإنجلـــــــيزية

٤٧ - In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESCO" 1972.

٤٨ - The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Paninting Rain- bird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.

٤٩ - The Miraj - Mameh: A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays Presented to8 I.E.S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

أبحـــــــــاث

٥٠ - The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement. December 1976.

٥١ - Problématique de la Figuration dans l'art Islamique.
La Figuration Sacrée.
La Figuration Profane.
Plastique et musique dans l'art pharaonique.
Wagner entre la théorie et l'application.

سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣ .

Annuaire du Collège de France 73 e Année Paris, II, Place Marcelin - Berthelot 1973.

٥٢ ـ المشاكل المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة « مواقف » عدد ٢ آيار ١٩٧٤ . بيروت .

٥٣ ـ حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

٥٤ ـ رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة ألقيت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .

٥٥ ـ إطلالة على التصوير الاسلامى : العربى والفارسى والمغولى والتركى . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافى . أبو ظبى . ابريل ١٩٩١ .

٥٦ - سبيل إلى تعميم مُدُن التكنولوجيا « تكنوپوليس » فى العالم العربى . بحث لندوة العالم العربى أمام التحدى العلمى والتكنولوجى . معهد العالم العربى بباريس . ديسمبر ١٩٩٠ .

٥٧ - الدولة والثقافة . وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرة ألقيت بندوة العلوم والثقافة . دبى . نوفمبر ١٩٩٣ .

تحت الطبع

موسوعة التصوير الإسلامى [مكتبة لبنان . بيروت] .

موسوعة الفن المصرى القديم [دار الشروق] .

موسوعة فنون عصر النهضة [الرينيسانس . الباروك . الروكوكو] دار الشروق .

الزمن ونسج النغم [من نشيد أپوللو إلى أوليڤيية ميسيان] . دار سعاد .

الفهرس

صفحة

الفصل السادس

الفصل السابع

الطبــاعة والتجــليد

بجمهورية مصر العربية

- **مطابع سجل العرب**

٩ شارع عماد الدين – القاهرة

ت : ٩٣٢٧٠٦

- **مطابع آمون**

٤ الفيروز من شارع إسماعيل أباظة

لاظوغلى – القاهرة

ت : ٣٥٤٤٣٥٦ – ٣٥٤٤٥١٧